گزاره‌های منفرد

بررسی انتقادی شعر امروز ایران

باچاهی

گزاره‌های منفرد

گزاره‌های منفرد

«بررسی انتقادی شعر امروز ایران»

(جلد اوّل)

علی باباچاهی



انتشارات فرهنگی ـ هنری نارنج



گزاره‌های منفرد (جلد اول)

علی باباچاهی

ناشر: نارنج

عکس: سعید دستوری

طرح و اجرا: افشین شاهرودی

ناظر چاپ: زرّین رحیم‌بخش

نوبت چاپ: اول ـ ۱۳۷۷

تیراژ: ۲۲۰۰ نسخه

لیتوگرافی: منشور

چاپ و صحافی: رامین

شابک: ۸-۲۲-۶۳۷۲-۹۶۴ (جلد ۱) ISBN: 964-6372-22-8 (VOL.1)

شابک: ۴-۲۴-۶۳۷۲-۹۶۴ (دورهٔ ۲ جلدی) ISBN: 964-6372-24-4 (2 VOL. SET)

تلفن مرکز پخش: ۶۴۲۲۳۷۹۶

فهرست مطالب

بخش سه:

به لفظِ اندک

در وقت‌های غیر شعر، چشم از نظر بازی با کلمات و تصویرهای عشوه‌گر که برگرفته‌ام نظر به حسن و عیب آثار این و آن را پیشه‌ی دوم خودکرده‌ام که پیشه‌ی اول من: عاشقی و رندی بود.

این پیشه اما با اندیشه بیشتر دمخور است تا با خیال.

خیال بازی را از نخستین روزهای به جهان، از تکان‌های گهواره آموختم که بر مسیر صدای مادر...

و می‌گفت:بنویس!

و سی سال تمام یا می‌نوشتم یا با خیال نوشتن؛ من...

ـ چرا می‌نویسم؟

ـ شاید هم نمی‌دانم چرا...

می‌دانم اما که نوشته‌های این کتاب، اجر حرکت این دست و از برکت نَفَس شعر و شاعران سرزمین من است که با عبارات و اشارات خود می‌خواهند

رنگ‌های تقریباً شاد را برای جهانی ناشاد آرزو کنند.

اما می‌بینم برخی از مطالبی که در طول این سال‌ها در این مجله و آن ماهنامه به چاپ رسانده‌ام، در این کتاب نیاورده‌ام؛ لابد می‌خواهم با تردستی بسیار آن‌ها را از چشم‌های بیدار شما پنهان کنم؛ چرا که آسان‌گیری، در همه حال مرا به سرگیجه می‌افکند؛ و تصور سقوط در قعر دره؟

راستی فاصله‌ی امروز با پریروزهای من از کجاست تا به کجا؟

اگر پسفردایی هم در راه باشد آیا باز هم سرگیجه‌ای به سراغم خواهد آمد؟

زمستان ۷۶

علی باباچاهی

بخش یک

من در اینجایم نشسته

پیرامون شعر نیما

شعر نیما به سوی لحنی گفتاری

نیما فاصله‌گذاری میان لحن محاوره‌ای و بیان ادبیانه را در چند مرحله و در هر مرحله با چند شعر نشان می‌دهد. به رغم تاریخ سرایش اشعار نیما، حلقه‌های ارتباطی، یعنی مشابهت بیان و میزان سادگی یا پیچیدگی آنها، در تبیین مراحل مورد نظر من مؤثر و نقش‌آفرین‌اند:

گروه الف: افسانه(۱۳۰۱) خانواده‌ی سرباز (۱۳۰۴) شمع کرجی (۱۳۰۵) سرباز فولادین (۱۳۰۶) و... گروه ب: وای بر من (۱۳۱۸) گل مهتاب (۱۳۱۸) خانه‌ی سریویلی (۱۳۱۹) اندوهناک شب (۱۳۱۹) همسایگان آتش (۱۳۱۹) خواب زمستانی (۱۳۲۰) ای‌آدم‌ها (۱۳۲۰) امید پلید (۱۳۱۹) پریان (۱۳۱۹) گروه ج: منِ لبخند (۱۳۲۰) بوجهل من (۱۳۲۰) مردگان موت (۱۳۲۳) پادشاه فتح (۱۳۲۶) گروه د: او را صدا بزن (۱۳۲۵) مرغ آمین (۱۳۳۰) گروه هـ: آقاتوکا (۱۳۲۷) مهتاب (۱۳۲۷) اجاق سرد (۱۳۲۷) هنگام که گریه می‌دهد ساز (۱۳۲۷) ماخ‌اولا (۱۳۲۸) در شب سرد زمستانی (۱۳۲۹) شب است (۱۳۲۹)

قایق (۱۳۳۱) در نخستین ساعت شب (۱۳۳۱) خانه‌ام ابری‌است (؟) داروگ (؟) ری را (۱۳۳۱) در کنار رودخانه (۱۳۳۱) روی بندرگاه (؟) شب پره‌ی ساحل نزدیک (؟) همه شب (۱۳۳۱) هست شب (۱۳۳۴) برف (۱۳۳۴) سیولیشه (۱۳۳۵) ترا من چشم در راهم (۱۳۳۶) شب همه شب (۱۳۳۷)

گروه الف:

«افسانه»ی نیما در واقع نوک خاری (بوده) که در چشم‌های علیل فرو (می‌رفته است) و این به زعم من بدان معناست که شعر فارسی با چاپ «افسانه» در وجوهی مختلف پذیرای دگرگونی است:

- می‌خواهد چیزهای تازه‌ای را در لفظ و معنا کشف کند.
- به موسیقی گفتار و به انتظام طبیعی کلام تمایل آشکاری نشان دهد.
- به اصل تفکیک‌ناپذیری اجزاء، بندها و روابط طبیعی آن و به تشکّلی خودانگیخته توجه دارد و نیاز به فرم را احساس می‌کند.
- خیال‌انگیزی را در معنایی معاصر و در پیوند با شرایط دنیای جدید پذیراست.
- خلوت فردی را در میان جمع و در جهان امروز دست و پا می‌کند.
- واژگان و عناصری را احضار می‌کند که پیش از این اجازه‌ی ورود به شعر را نیافته‌اند و به تجربه‌ی شخصی بیش از استاد مآبی اهمیت می‌دهد.
- به الگوهای پیشین بی‌اعتناست و به صنعتگری در کلام پشت می‌کند.

با این همه «افسانه» با ساز و کارهای نهفته و با ظرفیت‌های بالقوه‌ی خود فقط وعده‌ی اصلاحات می‌دهد، بدین معنا که پدیده‌های نو و نادر در شعر، در آینده‌ای دور یا نزدیک از زیر شنل «افسانه» سر بر خواهند کرد.

افزون بر شکل و وزن «افسانه»، نیما با عناصر و تصویرسازی گاه غیر متعارف و البته با کمی طول و تفصیل، حیرت و درنگی حدوداً فلسفی و شدیداً هنری را در

این شعر از خود نشان می‌دهد تا اجزاء پراکنده‌ی تصاویر «افسانه» در کنار هم چیده شود و صورت ازلی او (معشوق) به درستی پدیدار گردد. این تلاش غیر صنعتگرانه به جایی می‌رسد که استحاله‌ی برخی تصاویر «افسانه» بر مسیری شبه سوررئالیستی صورت می‌گیرد. تکثّر تصاویر نوپدید، در چارچوب قالب «افسانه» گم و کمرنگ نمی‌شود، بلکه عجالتاً مخفی و ناپیدا می‌ماند تا روزی از جایی در شعر نیما سربرکند.غریبه‌سازهای نحوی ـ تصویری نیما در شعر از ضربه‌ی قواعد آثار کهن در امان نمی‌ماند. این منظومه کم و بیش فاقد لحنی ادبیانه است و به ریتمی طبیعی مهر می‌ورزد و دریچه‌ها را به جانب شعر گفتاری (نه حرفی) می‌گشاید.

دیالوگ در زندگی روزمره از طبیعت خاص خود تبعیت می‌کند اما در شعر، مقوله‌ای مخصوص به خود نیست، بلکه در پیوند با ساختار کلی شعر قابل تبیین است. در «افسانه» دیالوگ‌ها نمی‌توانند از نوعی مبالغه که خاص شعر سنتی است در امان باشند، اما نکته‌ی جالب اینکه وقتی «افسانه» (معشوق) در خطاب به عاشق، سرگذشتی را به یاد می‌آورد؛ دیالوگ راه را بر شیوه‌ی گفتاریِ داستان در داستان می‌گشاید:

افسانه ـ.. آری ای عاشق افتاده بودند
دل ز کف دادگان وارمیده
داستانیم از آنجاست در یاد:...

(مجموعه آثار نیما یوشیج، ص ۵۰)

و جالب‌تر اینکه در میان دیالوگ‌ها گاه یک طرف گفتگو (عاشق) به طور طبیعی به تکمیل صحبت طرف دیگر می‌پردازد:

افسانه ـ
...اندر آن گوشه، چوپان زنی، زود
ناف از شیرخواری برید،

عاشق ـ آه

چه زمانی، چه دلکش زمانی

(همان)

«افسانه» به رغم این تمهیدات و با گرایش به طبیعی کردن گفتارها و رفتارهای تصویری، در مجموع شعری پیش ـ تصویری و پیش ـ محاوره‌ای باقی می‌ماند.

«خانواده‌ی سرباز» به لحاظ وجه حدوداً دراماتیک، رویکرد به لحنی محاوره‌ای و نیز منظومه بودنش، بیش از دیگر شعرهای این دوره‌ی نیما در کنار «افسانه» می‌نشیند، اما از فضای رمانتیک «افسانه» بی‌بهره است، و به تعبیر خود نیما آثار ابزار و یا واژه‌گان بی‌اثر ـ آوخ، ای دریغا و... ـ که نیما بعدها در سال ۱۳۲۵ (*نگاه کنید تعریف و تبصره ص ۷۶*) بر آن می‌تازد، در این منظومه مشهود است:

تکیه داده است روی گهواره

آه بیچاره! آه بیچاره!

(خانواده‌ی سرباز، مجموعه آثار، ص ۹۹)

در منظومه‌ی «خانواده‌ی سرباز» مدل وصفی و طرزکار (تعبیر نیما) عوض نشده است، اگرچه در انتظام عروضی شعر تا حدی بسیار ناچیز تصرفی صورت گرفته، اما فاقد انتظامی طبیعی است. این منظومه بیشتر ناظر بر این نکته است که به قول نیما: *«شعر هم حرفی است از حرف‌های ما و ماده‌ی بی‌ارتباطی با ماده‌ی زندگی نیست»*. این ماده اما کم و بیش، در حد حرف، ولی حرفی مؤثر باقی می‌ماند و به جوهر شعر، حتا در حد «افسانه» نیز نزدیک نمی‌شود. با این همه کوشش نیما را برای نزدیک کردن *«ساختمان شعر به یک طرز مکالمه طبیعی و آزاد نشان می‌دهد»* (تعبیر نیما) به ویژه آنجا که ساز و کار نمایشی شعر بر دوش دیالوگ‌هاست:

بی صدا بچه خواب کن حالا

از من او دور است. لالالالا

شوهرم رفته‌ست مونسم درد است

جان شیرینم! مادرت فرد است.
زین صداها طفل شد کمی خاموش
داد قدری گوش

(همان، ص ۱۰۶)

نیما با «خانواده‌ی سرباز» از «افسانه» جدا می‌شود تا بیست سال بعد «کار شب پا» صورت پرداخته‌تری از این گونه شعرهای او باشد. در اینجا رمانتیسم فردی «افسانه» جای خود را به رمانتیسم اجتماعی «خانواده‌ی سرباز» می‌دهد. در عین حال ساختار معنایی یا واقعیت مورد اشاره‌ی این شعر بلند به واقعیتی هنری تبدیل نمی‌شود، بلکه در بافتی کلاسیک، بیان منظوم واقعیتی دلخراش است:

یک دو روز است او قوت نادیده
با دو فرزندش خوش نخوابیده
یک تن از آنها خواب وده ساله‌ست
دیگری بیدار کار او ناله است
شیر خواهد لیک، شیر مادر کم
این هم یک ماتم

(همان، ص ۱۰۰)

«خانواده‌ی سرباز» مخمّس ـ مستزادی است که در پی‌نوآوری برمی‌آید اما راه آن را بلد نیست. این شعر بلند از توان تصویری «افسانه» بی‌بهره می‌ماند، اما گاه با زبان ایجاز، کلمات ساده را به پدیده‌هایی قابل لمس تبدیل می‌سازد:

دود مطبخ‌ها می‌رود بالا
می‌پرد.گنجشک، گرسنه، تنها
هر کجا در ده، خلوت و آرام
وه چه شیرین است، خواب این هنگام
در کنار کوه، کبک شیون‌هاست

همهمه برپاست (همان، ص ۱۱۸)

«خانواده‌ی سرباز» به رغم بافت و بیان و قالبی کم و بیش قدمایی، نشان می‌دهد که خلوت نیما عظمتی انسانی دارد.

رفتار شخصی نیما با وزنی مهجور؛ «افسانه» را از الگوهای رایج یک شعر تغزلی می‌رهاند. در کنار «افسانه» و «خانواده‌ی سرباز»؛ «شمع کرجی» شعر کوتاهی می‌نماید که قافیه‌ی مضاعف را عامل موسیقی و تحکیم ساختار صوری خود تلقی می‌کند؛ در حالی که جز در مصرع‌های رها از قید قافیه (مصرع‌های پنجم)؛ قافیه‌ها حس موسیقایی تازه‌ای را در شعر احیاء نمی‌کنند. افزون بر این گاه قافیه‌ها غیر موسیقایی و در نتیجه غیر مؤثرند:

او مانده و ظلمت و صدای دریا
یک شعله افسرده بر او چشمک‌زن
چون نیست در آن شعله دوامی پیدا
حیران شده می‌جود به حسرت ناخن
بر روی تر آیدش جهان پیش نظر

(*شمع کرجی، مجموعه آثار، ص ۱۲۹*)

■

رنجه شودش دل از تکاپوی و تعب
هر دم تعبش به راه دیگر فکند
وندر همه گیر و دار این شور و شغب
او باز به بیمار غمش دست زند
برگیردش از مقر به سر پنجه‌ی سرد

(*همان، ص ۱۳۰*)

با این همه «شمع کرجی» از تصویرگرایی فعال «افسانه» بی‌نصیب نمی‌ماند؛ این بار اما در پیوند با وزنی که تصاویر گریزنده و وهم‌آلود را بیشتر تاب می‌آورد:

بس بر سر موج‌های دریای عبوس
آن هیکل دیوانه‌ی هایل در بر
هر لحظه قرین یک خیال و افسوس
اشکال هراسناکش آید به نظر
آرام‌تر از نخست راند قایق
(همان، صص ۱۲۹ - ۱۳۰)

نیما از فضای بسته‌ی «افسانه» به جهان تقریباً باز «ققنوس» و... پیش می‌رود. او در این چند شعر، پایی در چنبره‌ی شعر گذشته دارد و دست بر نوآوری‌هایی می‌ساید که میوه‌ی ممنوع شعر فرداهای اوست.

نیما با فهم دقیق مسائل زمان خود تفکری نو را به جهانی اساطیری می‌کشاند. از پرندگان اسطوره‌ای، شعری اسطوره‌ای و یا اسطوره‌ی جدیدی می‌پردازد. نام بردن از عناصر اسطوره‌ای از سوی نیما احیاء مفاهیم خفته و یا فراموش شده‌ای در همین قلمرو است و کشاندن ابزار و ادوات شعر به عرصه‌ی زبانی زنده و گرم.

نیما در این مرحله به تعبیر ناباکوف چندان «*مراقب چین شلوار عبارات خود نیست*» از این رو در شعر او با قافیه‌پردازی به شیوه‌ی سنتی و ترکیباتی که بوی کهنگی می‌دهند نیز رو به رو می‌شویم که کم و بیش راه را بر لحن و ریتم شعر می‌بندند. در عین حال تلاش نیما برای پرهیز از تداعی عام وزن و عدول از احکام قراردادی آن که بین انتظام طبیعی و انتظام عروضی فاصله می‌اندازد در این شعرها محسوس است:

در بین چیزها که گره خورده می‌شود
با روشنی و تیرگی این شب دراز
می‌گذرد
یک شعله را به پیش
می‌نگرد

(ققنوس، مجموعه آثار، ص ۳۰۷)

نیما نیز همچون نقاشان یا موسیقی‌دانانی که نه گهگاه بلکه مدام و از سر نظم و ترتیب به کار شعر می‌پردازند در پی تکمیل اندیشه‌های تازه‌ای است که خود پی‌افکنده است. او که به خوبی می‌داند «*شگفتی هنر در غیر منتظره بودن آن است*» (پاسترناک)، این دریافت را به آستانه‌ی فرم و ساختار و نحو جدید ودیگر تمهیدات نویافته می‌کشاند؛ از این رو دغدغه‌ی مدام ایجاد شعری تازه، امکان ارتباطی عمیقاً عاطفی را از او می‌گیرد، بدین معنا که عاطفه در شعر او جای خود را به فکر و خردورزی می‌دهد؛ یعنی نیما از کوچه‌ای نمی‌گذرد که مثلاً حافظ یا برخی از شاعران معاصر ـ فروغ، شاملو و...ـ از آن گذشته یا می‌گذرند. نیما شدیداً در پی طرح و تثبیت امکاناتی است که در شعر فارسی قابل تصور است. با این همه معقول‌تر آن است که شعر نیما را با توجه به شرایط تاریخی ـ هنری خاص خود او بررسی کنیم. نیز باید به یاد داشته باشیم که نیما با پیشینه‌ی هزار سال شعر گذشته فارسی و ستیز با احکامی که در این فاصله راه را بر بیان طبیعی مفاهیم بسته است، روبه‌روست.

در شعر نیما شور سیاسی یا شور عاشقانه جای خود را به تلاشی صرفاً تکوینی می‌دهد ـ تکوین مناظر و مرایایی که تاکنون شعر فارسی از آن محروم بوده است ـ این درک خردورزانه بی‌گمان برخاسته از نگاهی عمیقاً متفاوت به عناصر و اشیا جهان پیرامون است و نیما به کشف و کسب وجوه ناب این دریافت تازه‌ی خود می‌اندیشد ـ از ناپیوستگی به ساختار رسیدن؛ تصرف در نحو به قصد فاصله‌گیری از هر آنچه غبار گرفته و ناپیداست ـ جوهر شعر در کار نیما نه آمیزه‌ای از شور عاشقانه، شعف و رندی و... است، بلکه نگاه دور پرواز او، وجه موسیقایی طبیعت و مکالمه‌های طبیعی اشیا و عناصر و گفتار درونی بشر امروزی را ساختاری می‌کند. شعر نیما در ارتباط با جهانی که در آن علم و تکنیک مدرن حاکم است قابل فهم است و از این طریق به هویتی در عرصه‌ی تفکر نیز دست می‌یابد، از این رو جوهر فهم اسطوره‌ای شعر نیما نه صرفاً بر زمینه‌ی احساس، که از اعماق

اندیشه‌ی هنری او گذر می‌کند. نیما با درک مسائل مقطعی، اشاراتی به اسطوره و حرکت به جانب بیانی سمبولیک دارد. «غراب»، «مرغ غم»،

و... با معانی ویژه و محتمل، خود نشانه‌ی ورود به آستانه‌ی شعری است که شدیداً به تحریف ذهن و زبان متداول و توجیه ارگانیسم تازه‌ی خود نظر دارد، هر چند بقایا و رسوبات شعر سنتی، مشخصه‌های متمایز این شعرها را آسیب‌پذیر ساخته است:

این شکل یک غراب و سیاهی
و آن آدمی، هر آنچه که خواهی
چون مایه‌ی غم است به چشمش غراب و زشت
عنوان او حکایت غم، رهزن بهشت
بر آستان غم به خیالی در آید او

(غروب، مجموعه *آثار*، ص ۳۰۹)



آه سوزان می‌کشم هر دم در این ویرانه من
گوشه بگرفته منم، در بند خود، بی‌دانه من
شمع چه؟ پروانه چه؟ هر شمع، هر پروانه من...

(مرغ غم، مجموعه *آثار*، ص ۳۱۱)

این بخش از شعرهای نیما بسیار بار مورد نقد و بررسی قرار گرفته، از این رو نیازی به کش دادن مطلب نمی‌بینم.

گروه ب:

در این گروه از شعرها نیز نیما از نظم و سخنوری فاصله می‌گیرد و در تصویرسازی به اوج‌های تازه‌ای می‌رسد. اندیشه‌ی مبتنی بر تصویر، رابطه‌های ناگزیر دیگر عناصر شعر را سبب می‌شود و به تفرّد و به ساختاری شدن هر چه

بیشتر شعر می‌انجامد. این شعرها با حذفَ قید و بندهای اوزان سنتی، وزن را در خدمت فضاسازی‌هایی تصویری و لحنی محاوره‌ای به کار می‌گیرند:

وای بر من
در شبی تاریک از اینسان
بر سر این کله‌ها جنبان
چه کسی آیا ندانسته گذارد پا؟
از تکان کله‌ها آیا سکوت این شب سنگین
کاندر آن هر لحظه مطرودی فسون تازه می‌بافد
کی که بشکافد؟
یک ستاره از فساد خاک وارسته
روشنایی کی دهد آیا
این شب تاریک دل را؟

(وای بر من، مجموعه آثار، ص ۳۲۴)

حالات محاوره‌ای این شعرها زمانی بیشتر قابل لمس است که بر تاریخ سرایش آنها و کلاً بر شرایط اجتماعی ـ هنری آن دوران تأمل ورزیم. هر یک از این شعرها با نقطه عزیمت تازه‌ای همراه است. «وای بر من» گر چه کلاً شعری است در تعارض با اوضاع اجتماعی ـ سیاسی آن روز و اختناق حاکم را شدیداً مورد حمله قرار می‌دهد، اما نیما در این شعر کم و بیش از تعهد زیبایی‌شناختی شعر غافل نمی‌ماند و در واقع این وجه زیبایی‌شناسانه، موظف به القاء حسی هنری و بینشی اجتماعی است:

عابرین! ای عابرین!
بگذرید از راه من بی هیچ گونه فکر
دشمن من می‌رسد می‌کوبدم بر در
خواهدم پرسید نام و هر نشان دیگر ـ

وای بر من!
به کجای این شب تیره بیاویزم قبای ژنده‌ی خود را

(همان، صص ۳۲۵-۳۲۴)

شعر غالباً غیر بلاغی نیما می‌کوشد *«برای بازگو کردن هسته‌ی ضروری معنایش بر چیزی جز خود تکیه نکند»* از این رو بر آن است که تأثرها و تجارب اجتماعی را درونی روابط صوری خود سازد که در این مسیر از درهم شکستن زبان رایج نیز غافل نمی‌ماند. نیما در این شعرها نیز در ستیز با قالب و شیوه‌ی بیان‌های مرسوم و جا افتاده است. او به این نظام معترض است به تعبیر اوژن یونسکو: *«نظام‌های جا افتاده در زبان مانند هر نظام حاکمی، نظام سرکوب است»*

«گل مهتاب» شعری است محو و مه‌آلود که سرانجام رو به شفافیت و وضوح دارد.

در شبی تیره، رنگی مهتابی از فراز شکل‌های مهیب امواج سر بیرون می‌آورد و خود را از دیگر رنگ‌های تیره جدا می‌سازد:

آن نو دمیده رنگ مصفا
بر ما نمود قامت خود را
با گونه‌های سرد خود و پنجه‌های زرد
نزدیک آمد از بر آن کوه‌های دور
چشمش به رنگ آب
بر ما نگاه کرد

(گل مهتاب، مجموعه آثار، ص ۳۲۹)

جمعی به پیشواز این رنگ نوظهور می‌روند. در این میان کسی می‌خواهد دست او (رنگ تازه) را ببوسد:

می‌خواست همرهم که ببوسد ز دست او
می‌خواستم که او

مانند من همیشه بود پای بست او

(همان، ص ۳۲۹)

شاعر نیز می‌خواهد:

جز بر صدای او
سوی صدای دیگر ندهم به یاوه گوش
و آنجا جوار آتش همسایه‌ام
یک آتش نهفته بپردازم

(همان، ص ۳۳۰)

تا اینکه سرانجام:

افسرده‌تر بشد گل دلجو
هولی نشست و چیزی برخاست
دوشیزه‌ای به راه دگر شد

(همان)

این شعر که به نفی پدیده‌هایی ثابت و امور متداول می‌پردازد، دارای خطی داستانی است؛ بدین معنا که می‌توان حرکت رنگی شکفته را از میان اشکال مهیب دریایی تا به آخر تعقیب و ابزار و ادوات و روابط صوری و در نهایت تشکّل شعر را درک کرد. با این همه چیزی مبهم و لغزنده در این شعر دیده می‌شود. این ابهام اما وصول‌ناپذیر به نظر نمی‌رسد، بلکه تصاویر آن ما را به آگاهی مبهمی نزدیک می‌سازد که وضوحی بیش از این بر نمی‌تابد، چرا که آن سوی این ابهام، با نوعی فکر و حتا موضع فکری رو به رو می‌شویم که بدون این ابهام، شعر فاقد ارزش و لذت هنری است. «گل مهتاب» از آن گونه شعرهای نیماست که جهاتی از آن مبهم و تاریک است، نیما خود می‌گوید: *«انسان نسبت به آثار هنری یا اشعاری بیشتر علاقه نشان می‌دهد که جهاتی از آن مبهم و تاریک و قابل شرح و تأویل‌های متفاوت باشد»* (*حرف‌های همسایه، ص ۱۴۶*)

نیما در «اندوهناک شب» لحنی محاوره‌ای را بر وزن شعر مسلط می‌سازد تا به طنین طبیعی گفتار وفادار بماند. دیگر تمهیدات نیز در این مسیر به کار گمارده می‌شوند:

● تصرف در نحو:

چیزی به غیر روشن روز سفید نیست

(مجموعه آثار، ص ۳۷۸)

● بافت و بیان غریب:

از چشم مردمان
دارند رخ نهان
با حرف‌هایشان همه مردم نه آشناست (همان)

نیما با فاصله‌گیری از اصول بلاغت و با اجرایی تازه از تشبیه و استعاره و به طور کلی تصویرسازی، شعری متمایز از دیگر شعرهای رایج و نیز متفاوت با برخی از شعرهای خود پدید می‌آورد که ژرف‌اندیشی را با سادگی بیان گره می‌زند و غرابت بیان از همین جا پدیدار می‌شود:

گویند روی ساحل خلوتگهان دور
ناجور مردمی
دارند زیست
و پوست‌های پای آنها
از زهر خارهای «کراد»
آزرده نیست
آنجا چو موج‌های سبک‌خیز
آرام و خوش گذشته همه چیز
مانند ما طبیعت
نگرفته راه کجی پیش

هر جانور
باشد به میل خود
بهره‌ور

(همان)

نیما گرچه به عینی کردن مفاهیم ذهنی سخت معتقد است اما از به کارگیری تشبیه به ویژه استعاره، گریزی ندارد. گاه این استعاره‌ها صرفاً تکامل تشبیهات شعری او نیست، بلکه اصولاً بیان شعر، کلمه به کلمه و سطر به سطر، وجهی استعاره‌ای به خود می‌گیرد. یا اینکه لحنی کنایی راه به استعاره می‌برد تا آنجا که یک «بند» از شعر او به نوعی استعاره تبدیل می‌شود:

آیا به خلوتی که کسی نیستش سکون
و اشکال این جهان
باشند اندر آن
لرزان و واژگون
شوریدگان این شب تاریک را ره است

(همان)

در مواردی نیز که پای ترکیبی استعاری به میان می‌آید ـ شب تاریک ـ در واقع عامل سانسور و دیگر تنگناها و تضیقات اجتماعی، تکوین استعاره را ناگزیر می‌سازد و این به غیر از آن است که مثلاً الیوت نیز از به کارگیری «جاده‌ی نهنگ» به جای «دریا» یا «بیشه» به جای «کشتی» اکراه دارد.

نیما در این گونه شعرها ـ «همسایگان آتش» ـ و... با عناصر نمادین باد، آتش و... و نیز با نوعی اسطوره‌سازی (در خواب زمستانی) بیشتر رو به تصاویر سمبولیک دارد. نیمای نهفته در سرکشی این آتش (در همسایگان آتش) اگر نه در پی تغییر جهان، در پی تلطیف آن است. این شعر (نیز خواب زمستانی) و بیشتر شعرهای نیما این گفته‌ی یاکوبسن را تداعی می‌کند: *«این پندار که شعر را صرفاً دارای*

کارکرد هنری می‌شناسد نادر است. اهداف یا نیت‌های درونی شعر با فلسفه و دیالکتیک اجتماعی پیوند دارد[1]».

نیما غالباً جوهر این دیالکتیک اجتماعی را به شکلی تصویری ـ نمادین بیان می‌کند:

مرداب: من در درون روشن گرم تو آب را
جاری نمی‌کنم
ره می‌دهم که بر شوی ای آتش
رونق‌فزای و دلکش
سوزنده‌تر زبان کن و بی‌باک‌تر در آی
اما به میل باد نتابی به روی من
خشکی نه ره بیابد هرگز به سوی من
تا آنکه غرقه ماند این زال گوژپشت
در گنده‌های آب دهانم

(همسایگان آتش، مجموعه آثار، ص ۳۸۱)

نیما هیجان آفرینی‌های رمانتیک مرحله‌ی «افسانه» و پس از آن را که پشت سر می‌نهد، لحنی تراژیک را جایگزین آن می‌سازد. لحنی تراژیک با بیانی فاخر و ادیبانه؛ او صفت‌ها، قیدهای دهن پُرکن و شرح و بسط‌های زائد را به کنار می‌نهد تا واقعیتی ملموس را بیان کند:

خواب می‌بیند فروبسته است زرین بال و پرهایش
از بر او شورها برپاست
می‌پرند از پیش پای او
دل به دو جایان ناهمرنگ

۱ـ ساختار و تأویل متن، ج ۱ ص ۷۸.

و آفرین خلق با آنهاست

(خواب زمستانی، مجموعه آثار، ص ۳۹۲)

«خواب زمستانی» و «همسایگان آتش» و «آی آدم‌ها» هر یک به نوعی ناظر و حاضر بر (و در) متن مسائل اجتماعی است.

«همسایگان آتش» اما به لحاظ ارزش‌های زیبایی شناختی بر آن دو شعر برتری دارد، چراکه این شعر، با عدول از بیان رایج، از لحن روایی ـ حکایی خود می‌کاهد و به تصویرسازی و بیانی غیرمستقیم و غیر متعارف نزدیک می‌شود:

لیک با طبع خموش اوست
سردی آرای درون گرم او با بال‌هایش ناروان رمزی است
از زمان‌های روانی‌ها
سرگرانی نیستش با خواب سنگین زمستانی
از پس سردی روزان زمستان است روزان بهارانی

(همان، ص ۳۹۳)

«همسایگان آتش» اما بیش از حد مقید به بیان مستقیم «مقصود» است. «آی آدم‌ها» نیز که طنین حسیِ فراگیری دارد، شعری تخاطبی و در نهایت خطابه‌ی منظومی است برخاسته از شور و نه شهودی شاعرانه:

آی آدم‌ها که بر ساحل نشسته شاد و خندانید
یک نفر در آب دارد می‌سپارد جان
یک نفر دارد که دست و پای دائم می‌زند
روی این دریای تند و تیره و سنگین که می‌دانید...

آی آدم‌ها که بر ساحل بساط دلگشا دارید
نان به سفره، جامه‌تان بر تن
یک نفر در آب می‌خواند شما را

موج سنگین را به دست خسته می‌کوبد
باز می‌دارد دهان با چشم از وحشت دریده
سایه‌هاتان را زراه دور دیده...

(آی آدم‌ها، مجموعه آثار، صص ۳۹۸-۳۹۹)

نیما از صور خیال اساطیری یا اسطوره‌سازی برای بیان تجربه‌ی ازلی که یونگ آن را منشأ خلاقیت هنری می‌داند سود نمی‌جوید، بلکه این عناصر را صرفاً در خدمت شعری به کار می‌گیرد که به تأملات اجتماعی ـ سیاسی او معطوف است. نیما معمولاً چیزی را بیان می‌کند که ما مجبوریم درباره‌اش فکر کنیم. این شیوه‌ی بیان دارای ساختار تازه‌ای است. او تمهیدات صوری و خلاقیت در کار شعر خود به کار می‌گیرد و ساختگرایی در شعر نیما نه در تقابل با اندیشه‌گرایی بلکه به قصد تکمیل وجوه زیبایی شناختی شعر او صورت می‌گیرد، چرا که نیما پافشاری جزم‌اندیشانه‌ای بر بیان مستقیم اجتماعی ندارد و نمی‌کوشد که مفاهیم محرز یا محتمل را عیناً به مصادیق بیرونی ارجاع دهد. شعر نیما به مدد جهان بیرون از متن نیازی ندارد اما در مواجهه‌ای تازه با شعوری متعارف، نظام معرفتی خود را طرح و تثبیت می‌کند. نگاه او ساختارگراست و ساختار شعرهایی همچون
«خواب زمستانی»، موظف به عینی و محاوره‌ای کردن مفاهیم است.

در برخی شعرهای نیما، پدیده‌ها عینی و کمتر راز آمیزند، به ویژه در منظومه‌ای همچون «خانه سریویلی» که وحدت ساختاری اثر بیشتر مدیون خط داستانی آن است.

در این شعرها، ترکیب‌ها و تصاویر، بیشتر در توازی با یکدیگر و نه در تقابل با هنجارهای عادی بیان ظاهر می‌شوند و روابط معمول میان امور و عناصر شعر، کم و بیش دست نخورده باقی می‌مانند. نشانه‌های نمادین (سمبولیک) نیز نه عامه فهم، اما ملموس به نظر می‌رسند:

شیطان:
همه اینها را که می‌گویی به پاس خاطر تو
آنچنان بنهفته خواهد داشت
که شگفت آید تو را
وانگهی این چه نه بر جا فکر و پنداری‌ست
نیمه شب هست و جهان تاریک
هیچ کس در کار ما هرگز نخواهد بود باریک

(خانه سریویلی، مجموعه آثار، ص ۳۶۰)

نیما ظاهراً بر آن نیست که از «خانه‌ی سریویلی» شعری همچون «می‌تراود مهتاب» بپردازد. توجه به دلالت‌های عینی و تقابل خیر و شر از ویژگی‌های این شعر است. «خانه‌ی سریویلی» و چند شعر دیگر نیما به مصادیق بیرونی وابسته‌اند و بیشتر تعهدی اجتماعی را بر دوش می‌کشند تا وظیفه‌ای هنری؛ از این رو اشتیاق خاصی را که هگل در یک اثر هنری بر آن تأکید می‌ورزد در ما بیدار نمی‌کنند. این آثار پیش از آنکه به ساختار هنری بیندیشند به وجوه روایی و معنایی خود توجه دارند، در نتیجه شورش در زبان و تخلف و سرپیچی از اصول که خاص شعرهای موفق نیماست، در آنها غایب است. با این همه این منظومه به نحو تازه‌ای گرایش دارد که شعرهای موفق نیما از آن برخوردارند:

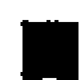
درگه پاییز چون پاییز با غمناک‌های زرد رنگ خود می‌آمد باز

(همان، ص ۳۳۴)



و همان لحظه که می‌آمد بهار سبز و زیبا با نگارانش به تن رعنا

(همان)



من شریک و همنشین تیرگان این جهانستم. (همان، ص ۳۳۸)

«خانه‌ی سریویلی» به لحاظ ساختار روایی ـ داستانی خود، شعری مفهوم‌گراست. در عین حال میل به بیانی گفتاری را در خود می‌پروراند:

گفت با خود آن مزور در بُن لب:
«چه از این بهتر. در این شب
که جهان می‌لرزد از طوفان
من تو را از راه دیگر رام دارم» و پس از آنی...

(همان، ص ۳۵۰)

چند شعر نیما قلمرو خیر و شر است، اما نه در معنای کلاسیک بلکه در عرصه‌ی تقابلی که خصلتی طبقاتی دارد.

در شعر «پریان» باتقابل شیطان و پری رو به روییم، در «امید پلید» با خروسان و سوداگرهای شب، و در «خانه‌ی سریویلی» با شیطان و شاعر. در چند شعر دیگر نیما نیز قضیه تقریباً به همین قرار است.

بین «امید پلید» و «پریان» مشابهت‌هایی محسوس است. از جمله وزن این دو شعر که به ریشه وزن رباعی بر می‌گردد؛ به وزنی که رقص کلمات را در آن به خوبی احساس می‌کنیم. نیما در این شعر کیفیات اشیا و پدیده‌های نمادین را چونان واقعیتی ملموس نشان می‌دهد. این واقعیات در همه حال متوجه ساختار سیاسی ـ اجتماعی جامعه است. نگارش تصویری یا روایی نیما، هیچگاه نگارشی خنثی نیست چرا که او به طرز اندیشمندانه‌ای در کار تاریخ مداخله می‌کند و اندیشه او در نهایت به لحن شعر تبدیل می‌شود؛ به تلحینی که مدیون شگردها و تمهیدات نوآورانه‌ی اوست. بدین‌گونه نیما نوعی غرابت را در ساختار شعر خود می‌دمد که خاص شعر مدرن است و غرابت به تعبیر اوکتاویوپاز «*نه از اندیشه‌ها، نگره‌ها و رفتارهای شاعر، بلکه از صدایش ناشی می‌شود، یعنی از لحن صدایش، زیر و بم یا تلحینی غیرقابل تعریف ولی اشتباه‌ناپذیر که آن را دیگر کند*» دراین دو شعر، وزن در واقع همان

لحن شعر است و لحن شعر با بلاغت مرسوم در شعر پیش از نیما شباهتی ندارد:

من یک تن از این تندروان دریا
هستم
در آرزوی شما شده بیرون
ای هوش رباگروه خوبان پری پیکر
با موی طلایی و به تن‌ها سفید...

(پریان، مجموعه آثار، ص ۳۶۷)



آی آمد صبح چست و چالاک
با رقص لطیف قرمزی‌هاش
از قله‌ی کوه‌های غمناک
ازگوشه‌ی دشت‌های بس دور
آی آمد صبح تاکه از خاک
اندوده‌ی تیرگی کند پاک...

(امید پلید، مجموعه آثار، ص ۳۸۵)

مشغله‌ی زبانی نیما صرفاً پرداخت هنرمندانه‌ی واژه‌ها و مسائلی‌از این دست نیست، بلکه طرح و ایجاد امکاناتی است که زبان شعر امروز را از نظام بسته‌ی زبان شعر سنتی جدا می‌سازد.

بدین ترتیب زبان شعر نه تنها با نحو جدید بلکه با تصویرها و فضاسازی‌ها، صداها و لحن‌های تازه، سر وکار دارد و مکانیسم‌های متحول خود را می‌شناساند، بی‌آنکه این دو شعر نیما از بقایای شعر سنتی در امان مانده باشد. فاصله‌گیری نیما از ارزش‌های پذیرفته شده به معنی استقبال از محتواهای شکوهمند نیست، بلکه تخیل مدرن او با ساختاری یکپارچه، لحظه‌های مسحور کننده را به بند می‌کشد. در این دو شعر، نیما در کار حیات بخشیدن به مفاهیم ظاهراً مرده یا فرسوده‌ای

است که با سادگی می‌توان از کنار آن گذشت و این راست است که: *«هنر آنچه را که تاریخ کشته است، حیات می‌بخشد، هنر آنچه را که تاریخ نفی کرده، خاموش کرده یا سرکوب کرده، به بیان در می‌آورد، دروغ‌های تاریخ را بدل به حقیقت می‌کند*[1]*»*.

گروه ج:

منِ ناظر، هم مشاهده‌کننده است و هم تصویرآفرین، و نیما کاشف این منِ ناظر است: ـ «منِ لبخند» ـ فراخوان واقعیت پنهان. دریافت و کشف این من، نه از طریق فکر و استدلال، بلکه از راه شهود و مکاشفه ممکن است. منِ لبخند؛ منِ آیینی همه‌ی شعرهای نیماست؛ آنگاه که در تعمید و تطهیر مفاهیم انسانی شرکت می‌جوید:

من در اینجایم نشسته
از دل چرکین دم سرد هوای تیره، باز هر نفس‌هاتان رمیده
دل به طرف گوشه‌ای بسته
راه برده پس برون تیرگی‌های نفس‌های به زهرآلوده‌تان در هر کجا هر سو
که نهان هستید از مردم، منم حاضر

(من لبخند، مجموعه آثار، ص ۳۹۴)

نگاه نافذ نیما در این شعر هم خیال‌انگیز است و هم هول‌آور.

منِ لبخند در پس این نگاه به راه می‌افتد، انزوای عزیز خود را از دست می‌دهد تا ناظر حرکت‌های مردمی باشد که چهره‌هایی چندگانه دارند و این چندگانگی بیش از این که عصبی کننده باشد تأسف‌بار است، چرا که اینان صورتک‌هایشان را نه به اختیار برگزیده‌اند. برخی از اینان که به درستی دعوی راستی دارند گاه به اجبار صورتک را همچون سنگری مقوایی برمی‌گزینند تا ترس آنی خود را مخفی دارند؛ و دیگران؟ به راستی اینان دیگر از چه می‌هراسند؟ از آبریزان دروغ

۱ـ کارلوس فوئنتس، خودم با دیگران، ص ۹۹.

اشک‌هایشان یا از برق خنده‌های باطلی که از راه دندان‌ها، خنده‌های مشئومشان را آشکار می‌سازد؟ یا از نگاه شاعر، از منِ لبخند که گویا «نفوس مرده»ی گوگول سر بر می‌دارد و می‌گوید: «*از نگاه من که نفوذ می‌کند بترس، تو خود از آن چیزی که با نگاه نافذ بنگری می‌ترسی، دوست می‌داری با چشمانی که فکر نمی‌کنند، نگاهی سرسری به چیزها بیندازی*» در این شعر، کلمات و تصاویر، در بند بیانی آراسته نیستند و حساسیت‌های مدرن نیما در این شعر کاملاً مشهود است، هر چند مصرع‌های شعر نیما کم و بیش صراحت‌های موضوعی را بر نمی‌تابند بلکه غالباً عناصر و پدیده‌های را در پرتو غرابت نگهمیدارند.

«منِ لبخند» ساخت سنتی ترکیب‌ها و رابطه‌ی مألوف واژه‌ها را برهم می‌زند و به افشای معنا و رازهای پنهانی در پس پشت پدیده‌ها می‌پردازد:

گَر به تلخی بر لب خاموش واری می‌نشینم
گَر به حسرت می‌فزایم یا به رنجی می‌گشایم
من، منِ لبخند روزان تلخ و دردناک بی‌دلی خلوت گزینم

(همان، ص ۳۹۶)

نیما می‌گوید: «*ابهام خود را واضح‌تر بیان کنید*». اما فراخوانی متهورانه‌ی واقعیت‌ها در شعر او نیز بی‌گمان با افت و خیزهایی همراه است. آن چنان که نمی‌توان «منِ لبخند» و «بوجهل من» (به ویژه) و «پادشاه فتح» را به لحاظ نوع زبان و بیان در ردیف شعرهایی همچون «برف»، «ری‌را» و «ماخ‌اولا» قرار داد.

درست است که نیما در این شعرها نیز کتابی حرف نمی‌زند، اما شناخت عقلی او از امور؛ راه را بر شناخت شهودی شاعر می‌بندد و احساس او بی واسطه‌ی مکانیسم‌هایی که تعقید آفرینند بیان نمی‌شود. به گفته‌ی کوندرا[۱]: «*در هنر مدرن، ارزش تخیل در خود آن است نه بیرون آن*» اما نیما در برخی از شعرهایش ـ بوجهل من ـ به تعبیر رابرت فراست گویا بدش نمی‌آید کمی شیطنت کند و خواننده را دست بیندازد. همین خصوصیت باعث می‌شود که «بوجهل من» شعری نه غیرقابل فهم،

بلکه تا حدی نادلچسب جلوه کند. «بوجهل من» و اشعاری نظیر آن بیشتر از ناپرداختگی در بیان آسیب می‌بینند، تا از گنگی و ابهام:

او ـ آن آیین سماجت، آن طفیلی تن پرورده ـ
چو می‌پرد پی آن است تا یکجای بنشیند
بر سر هر جانور شکلی
روی گوش و زیر چشم و بر جبین پاکرویانی، بر هر آن پاکیزه کان بینی...

(بوجهل من، مجموعه آثار، ص ۴۰۱)

و بدین گونه نیما برخلاف چند شعر بسیار موفقش، در اینجا بر فاصله‌ی خود با لحنی محاوره‌ای می‌افزاید و شعرش خشونت غیر لازمی پیدا می‌کند. این خشونت باز هم به خلق دنیایی نو نظر دارد، همچون شعر «پادشاه فتح» که به لحاظ کارکرد زبانی، در پی نوعی جلالت مآبی است. پاره‌هایی از این شعر، ضعیف و سست می‌نماید:

بر عبث خاطر میازار
باش در راه چنین خاطر نگهدار
نیست کاری کاو اثر بر جای نگذارد
گرچه دشمن صد در او تمهیدها دارد
زندگانی نیست میدانی
جز برای آزمایش‌ها که می‌باشد
هر خطای رفته نوبت با صوابی دارد از دنبال
مایه‌ی دیگر خطا ناکردن مرد
هست از راه خطاها کردن مرد...

(پادشاه فتح، مجموعه آثار، ص ۵۳۷)

وقتی مادر رمبو از او می‌پرسد که این شعر درباره‌ی چیست، رمبو جواب می‌دهد: «می‌خواسته‌ام آنچه که این شعر می‌گوید بگویم، دقیقاً به همین معنی و هر معنای

دیگر» پاره‌ای از شعرهای نیما از جمله «پادشاه فتح» که شعری است سمبولیک با این تعریف منطبق است. این شعر کم و بیش لحنی کلاسیک دارد: در تمام طول شب | کاین سیاه سالخورد... درست است که هنر اصیل رو به سرچشمه‌ها دارد، اما نه تا آنجا که شاعر با اصولی ثابت سرِ سازگاری نشان دهد. نیما اما در معارضه با این اصول، به خلق تکوین مدرن‌ترین شعرهای خود دست یافته است و ایـن بدان معناست که شعری همچون «پادشاه فتح» از تصویرآفرینی‌های نو و اصـیل بی‌بهره نمانده است:

در چنین وحشت‌نما پاییز
کارغوان از بیمِ هرگز گل نیاوردن
در فراق رفته‌ی امیدهایش خسته می‌ماند
می‌شکافد او بهار خنده‌ی امید را ز امید
وندر او گل می‌دواند

(*پادشاه فتح، مجموعه آثار*، ص ۵۳۹)

به هر حال «پادشاه فتح» شعر عظیمی است که عظمت خود را با تعقیداتی غیر لازم خدشه‌دار کرده است. در عین حال‌قابل، مقایسه با شعر «مردگان موت» کـه پرتو غرابت نیز بر آن تابیده است، نیست. «مردگان موت» در همین حد ارزشی، گویا پیش درآمد شعرهایی همچون «ری‌را»، «زردها بی‌خود قرمز نشدند» محسوب می‌شود که ابهام را به نوعی مطبوع پذیرا شده‌اند. طنز تلخ و غرابت فضای حاکم بر «مردگان موت» نتوانسته است از آن شعری یکدست پدید آورد.بیان شعر با آنکه ظاهراً ساده و بی‌پیرایه است اما ضعف بیان را پنهان نمی‌دارد:

مردگان موت با هم شاد می‌خندند
با عصیر غارت خود
در جهان زندگانی
می‌کنند آیا جدا از زندگی زندگان یک زندگانی نهانی؟

(*مردگان موت، مجموعه آثار*، ص ۴۳۳)

نیما در خصوص این شعر می‌گوید: «*این شعر را به مناسبت این سگ‌های ناقابل که در صدمین سال مردن کریلوف در تهران مجلس کردند گفته‌ام، همین مداح‌های پادشاه قبل...*»

بودلر نیاز داشت که همواره در مستی شعر بگوید، نیما غالباً در حالت هوشیاری شعر می‌نویسد. شعر او آن گونه که کروچه می‌خواهد زاییده‌ی شهود نیست، بلکه مولود اراده‌ی اوست. نیما با تمام وجودش اراده می‌کند. اراده‌ی او مصلحتی و حسابگرانه نیست. این نکته اما از یاد نبریم که دغدغه‌ی اصلی نیما نوآفرینی است. دغدغه‌ی اینکه آفاقی که در شعر بدان دست یافته هر چه زودتر عرضه کند. از این رو وقتی از او می‌پرسند: مدتی است که شعری نمی‌گویید در جواب می‌گوید: «*برای اینکه زبانی را که می‌خواستم استعمال کردم، لغات و فرهنگ شعری که داشتم به کار بردم، خیالم را راحت کردم و اکنون از ساختن شعر دغدغه‌ای ندارم*[۱]». نیما اما غالباً به تخیل خود وفادار می‌ماند؛

مردگان موت با هم بزم بر پا کرده می‌خندند
زنده پندارند خودشان را
استخوان‌ها می‌درخشد هر کجا پهلو به پهلو روی دندان‌ها
دنده بر هر دنده بگرفته‌ست پیشی
چشم رفته، کاسه‌ی سر کرده جای چشم‌های خالی

(مردگان موت، مجموعه آثار، ص ۴۳۲)

گروه د:

ازراپاوند می‌گوید: «*شعر باید در بلاغت چون نثر باشد، عینیت و باز عینیت، زبانی بر ساخته از چیزهای ملموس*» نیما در این چهار شعر بلند نمایشی ـ داستانی: «ناقوس»، «مانلی»، «مرغ آمین» و «کار شب پا» همه‌ی ابزار و اسباب شعر را ـ کاراکترها، دیالوگ‌ها، مونولوگ‌ها تصویرآفرینی‌ها و روابط ابداعی و تازه ـ به سوی عینیت

۱ـ به نقل از: هلاک عقل به وقت اندیشیدن، ص ۹.

رهنمون می‌سازد.

شعور و شهود، ضرب آهنگ ذاتی واژه‌ها، تابعیت اجزاء از کل، در این چند شعر بلند، دست به دست هم می‌دهند تا این شعرها در ساختی یکپارچـه ارائـه شوند.

این شعرها که گاه «بند»هایی از آن طولانی و خسته کننده می‌شوند (در مانلی) ناظر بر پیام‌رسانی است. پیامی که ارزش زیبایی شناختی خود را جدا از ساختار خلاق زبان مطرح نمی‌کند، بلکه در واقع پیام، چیزی جز ساختار کلی اثر نیست. اجزاء ظاهراً غیرشاعرانه، لحن روایی، حتا شعار گونگی «بند»هایی از شعرها (مرغ آمین و...) تابع ساخت شعر قرار می‌گیرند و وجه هنری مسلط بر این شعرها، آحاد و عناصر آن را رنگ‌آمیزی می‌کنند تا پیام، چونان موضوعی منفرد و مجزا از شعر ارائه نشود. این چهار شعر نمایشی ـ داستانی هم وارث مراحل تحولی شعرهای پیشین نیما و هم منظر عینیت‌گرایی اخیر اوست.

جمال‌گرایی صوری، کمال‌گرایی معنا را در شعر نیما نوید می‌دهد، شعر نیما در مفهومی‌ترین نوع بیان به جـنبه‌های زیـبایی شـناختی خـود بـی‌توجه نـیست و زیبایی‌شناسی شعر نیما به تصویرآفرینی صرف خاتمه نمی‌یابد. درست همان گونه که هگل کلیه‌ی روابط یک شیئی را روابط باطنی خود آن شیئی می‌داند، بدین‌گونه که شیئی نمی‌تواند بدون آنها وجود داشته باشد. نیما حتا در شعرهای نمایشی‌اش همچون «مرغ آمین» و «ناقوس» به رابطه‌ی ناگزیر اشیا و اعیان شعر می‌اندیشد، تا به بیان چیزی نایل شود که جز به وسیله‌ی یک شعر بیان شدنی نیست. نیما زبان شعر را با زبان روزمره که پر از کاربردهای تازه و متنوع است در می‌آمیزد:

دینگ دانگ... چه صداست

ناقوس!

کی مرده، کی بجاست؟

(ناقوس، مجموعه آثار، ص ۴۳۶)

نیما به قصد احیاء و نو کردن محتواهای کهنه به نو کردن صورت‌های هنری نمی‌پردازد؛ او اصولاً با اشیا و اعیان پیرامون رابطه‌ای معاصر دارد، از این رو دینگ دانگِ «ناقوس» و آمین گفتن «مرغ آمین»، صرفاً در نقش محتوا ظاهر نمی‌شوند، تا نیما با تصرف در نحو و با تمهیدات صوری، آنها را از هیأتی غیرمعاصر و کلاسیک نجات دهد، بلکه این پدیده‌ها در شعر حضوری کاملاً عینی دارند؛ «ناقوس» و «مرغ آمین» از خلال زندگی روزمره سر برمی‌آورند تا به فضای مسلط بر جامعه‌ای اعتراض کنند که در پی نفی سرزندگی است.

(راز ماندگاری «ناقوس» و سرزندگی «مرغ آمین» را در صفحات بعد برخواهیم شمرد.) شعر «مانلی» اما؟

این شعر بر تخیلی غنایی متکی است و با بیانی آراسته میانه‌ای ندارد.

در این منظومه: مضمونی مشخص، مایه‌ی مناسبی برای تشکّل اثری است که پیش از آن به گونه‌ای دیگر نیز بیان شده است ـ اوراشیما و... ـ شگردهای زبان و رابطه‌ی درونی و ناگزیری که نیما با اوراشیمایِ مانلی برقرار کرده، او را به خلق دنیایی نوبرانگیخته است. «مانلی» نیما به شکوهمندی محتوا مباهات نمی‌کند، هر چند نیما خود در این باره می‌گوید: «*چیزی که بیشتر به درد من می‌خورد موضوع فکری در این داستان است*» اما موضوعی حاضر و آماده بار دیگر در حوزه‌ی زبان شاعری حادثه‌جو آفریده می‌شود.

«مانلی» صرفاً بیان منظوم اوراشیما و یا بیان مستقیم واقعیت یا حقیقتی نیست، بلکه در واقع کنایه‌ای از حقایق مورد نظر نیماست. در این منظومه همچون دیگر آثار نیما پای اعتقاد سیاسی یا ایدئولوژی خاصی در میان نیست تا شاعر به توضیح آن موظف باشد، چرا که آثار نیما ـ ضعیف و قوی ـ از «زمانه»ی او تغذیه می‌کنند اما چشم‌اندازی «فرازمان» دارند. مقابله خیر و شر، شیطان و شاعر و... در کار نیما که موضوع نو و معاصری به نظر نمی‌رسد، با اجرای خلاق و هنرمندانه‌ی او فراتر از چهارچوب‌های فکری از پیش ساخته شده عرضه می‌شود. منظومه‌ی

«مانلی» نیز که ناظر بر تقابل خیر و شر است خود را برای بازآفرینی خلاقی در دست نیما آماده می‌کند.

شعر امروز را باید در ساختار کلی آن بررسی کرد، از این رو شاعر، موظف به هدایت هنرمندانه‌ی کلمات، تصاویر و دیگر اسباب و ادوات شعر به سوی ارتباطی ارگانیک است. در مورد منظومه‌ی «مانلی» نیز قضیه از همین قرار است. نیما در خصوص ساخت و پرداخت این شعر داستانی می‌گوید: *«نظیر به شالوده‌ی این داستان با تفاوت‌هایی در ادبیات دنیا دیده می‌شود. من خواسته‌ام به خیال خودم گوشت و پوست به آن داده باشم».*

نیما معماری صحنه‌هایی از این شعر را نه با کلمات تزیینی و آرایشی فاخر، بلکه با نحو و طرز اداره‌ی تازه‌ی عناصر سر و سامان می‌دهد:

وندر امید که صیدیش به دام
ناو می‌راند به دریا آرام

(«مانلی»، مجموعه آثار، ص ۷۵۶)



لیک دیری نگذشت
از شب و مختصر از روشنی ماه در آن
که به دریای گران
باد از جا شده زین سوی بدان سوی رها داد لجام

(همان، ص ۴۵۷)



او ز رفت آمدنِ موج به جان شوریده
آمد اندیشه به کارش نزدیک
چشم این ازرق
چه گشاده‌ست به من وحشت‌بار

وای من، بر من زار

(همان، ص ۴۵۷)



آنچه درمان مرا دارد در کارم چیست؟
با کفم خالی از رزق خدایا چه مرا
سوی این سرکش دریا آورد؟

(همان، ص ۴۵۸)

تصویر آفرینی وقتی که تصویر از عاطفه و امور محسوس و معقول خالی نیست:

مثل این بود که دریا با او
سر همکاری دارد
رقص برداشته موجی با موج
چون خیالی وی هر بیش و کمی یافته اوج
گر فرو رفته به خواب
داده است عقل از سر
یا به شادی‌ست بر آب

(همان، صص ۴۵۹ - ۴۶۰)

ـ وقتی تصویر و مکالمه با هم در می‌آمیزند:

نازنین پیکر دریایی گفتش اما
من سودا زده را جای در آب
شوق دیدار تو آورد بر آب
ای زمینی پیوند
با غریبان که غم روی تو دارند به دل
غم دیگر مپسند

با هوایی که به روی دریاست
دارد از نازکیم پوست به تن می‌خشکد
اگر از لطف تو پیراهن تو
تن من می‌پوشید؟...

(همان، ص ۴۸۵)

در منظومه‌ی «مانلی» احساس، ناقل اندیشه است، اما گاه اندیشه در سطح امور به مشاهده‌ی صرفِ پدیده‌ها مشغول است و در عمق شعر رخنه نمی‌کند و اندیشه‌ی منطقی، بر اندیشه‌ی هنری مسلط است و «بند»هایی از منظومه از جذب زیبایی‌شناسانه‌ی امور عاجز است:

ولی ای همنفس هر شب دریایی من
چون تو من نیز در این ره بودم
سخنی با تو مرا مانده به دل
(گر زبان من بر آن بگشودم)
جور پیشه‌ست جهان می‌گویند
که نه‌اش رحمت می‌باشد برحال کسی.

(همان، ص ۴۷۹)

هنر همیشه از مغازله مشروب می‌شود. پلخانوف وقتی کلمات و عبارات، حتا در دیالوگ‌های یک اثر، از غنا یا عاطفه‌ای لازم تهی می‌ماند، شعر از جوشش می‌افتد:

من مردی‌ام بی‌تاب و توان کز هر کس
کمترم برخوردار
چه عتابت با من؟
چه جوابم با تو؟
پیر ناگشته براندازه‌ی سال

خسته اندام مرا
زحمت کارم تن فرسوده‌ست

(همان، ص ۴۶۱)

این را هم پذیرفته‌ایم که «*هنر رعایت اقتصاد در بیان احساسات است*». نیما در سرتاسر منظومه‌ی «مانلی» کمتر به این اصل وفادار می‌ماند:

لیک این دم اگرش سود و گر بود ضرر
راه او می‌زد و می‌برد خیالش سوی راه دیگر
رنج شیدایی این او را می‌خورد
فکر دریایی او را می‌برد
می‌نمودش به نظر هر دم از اوست که نام
می‌رود رهگذران را به زبان

(همان، ص ۴۵۹)

ـ قافیه‌پردازی به شیوه‌ی قدمایی که نه «زنگ مطلب» است و نه به ایجاد موسیقی کلام کمک می‌کند:

من تو را هستم یاری ده تو
از چه اندیشه‌ی تو بر ره باطل در اوج؟
پیشتر آی و من باش و بیندیش و زمانی بشنو
من برآورده‌ی دریای نهان کارم و همخانه‌ی موج

(همان،ص ۴۶۲)



با چه تشویشی گردیده ستوه ای مانلی؟
از چه رو این قَدَرت با غم دوران کسلی؟

(همان، ص ۴۶۶)

منظومه‌ی «مانلی» غالباً ناظر بر نوعی تعقل است، از این رو حضوری به تمام

معنا در حوزه‌ی احساس ندارد آن‌گونه که «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» فروغ کلاً ناظر بر حس و حاضر در متن عاطفه‌ای ژرف است. با این همه منظومه‌ی «مانلی» در فاصله‌گیری نیما از وجوه ادبیانه و کلاسیک شعر امروز نقش محسوسی دارد.

«کار شب پا» همان قدر که از بافت و بیان «پادشاه فتح» فاصله می‌گیرد، از «مانلی» نیز گریزان است. چرا که «مانلی» میل و میانه‌ای با ایجاز ندارد. منظومه‌ی «کار شب پا» اما که سخت عینیت‌گراست به شعرهایی همچون «ناقوس» و «مرغ آمین» روی خوش نشان می‌دهد و عینیت را بیشتر بر زمینه‌ی فرهنگ واژگان طبری ـ «اوجا»، «تیرنگ»، «آیش» و... ـ دنبال می‌کند و به ایجاز عنایتی دارند:

چه شب موذی‌ای و طولانی
نیست از هیچکسی آوایی
مرده و افسرده همه چیز که هست
نیست دیگر خبر از دنیایی

(کار شب پا، مجموعه آثار، ص ۵۳۲)

که قافیه‌گرایی ـ آوایی، دنیایی ـ شعر را به کلی گویی می‌کشاند:

نیست دیگر خبر از دنیایی

«کار شب پا» که ظاهراً محتواگرا به نظر می‌رسد، شدیداً صورت‌گراست، بدین معنا که صورت؛ برآیند کارکرد محتواست. صورت‌گرایی در «کار شب پا» با ایجاز و با پرتو غرابت بیانی که بر آن تابیده است از کمند محتواگرایی صرف می‌گریزد تا به ساختی هنری نزدیک شود. گریز از محتوا را در اینجا نباید با اندیشه گریزی یکی دانست چرا که زبانِ غالباً موجز «کار شب پا» واقعیت‌ها را همچون انرژی در خود ذخیره می‌کند تا محتوا صرفاً رونوشتی از اشیا و اعیان خارجی نباشد و «عبارات» بتوانند گهگاه جای خود را به «اشارات» بدهند. نیما در این منظومه موفق می‌شود خود را از قید نظام زیبایی‌شناختی حاکم بر شعر دوره‌ی خود نجات دهد:

ماه می‌تابد رود است آرام
بر سر شاخه‌ی «اوجا» «تیرنگ»
دم بیاویخته در خواب فرو رفته ولی در «آیش»
کار «شب پا» نه هنوز است تمام

(همان، ص ۵۲۰)

دقت و عینیت، «کار شب پا» را در قلمروی قرار می‌دهد که لاجرم، راوی (شاعر) از بیرون به درون شعر پرتاب می‌شود تا زبان شعر فرصت ابراز دلسوزی‌های رمانتیک را پیدا نکند. گاه اما تقید به وزن و کم توجهی به لحنِ کاراکتر اصلی «کار شب پا»، مونولوگ‌ها را غیرطبیعی نشان می‌دهد:

بچه‌ها گرسنه هستند مرا
بروم ببینمشان روی دمی

(همان، ص ۵۲۴)

ایجاز، کلمات بومی، و صورت‌گرایی در «کار شب پا» در پی ایجاد نوعی تناسب‌اند و در این تناسب نسبی، نوعی غرابت وجود دارد که بخشی از «کار شب پا» را از غلبه‌ی عناصر کلاسیک موجود در آن نجات می‌دهد و لحن شعر در مسیر طبیعی‌تری قرار می‌گیرد:

نه کسی و نه سگی همدم او
«بینجگر» بی ثمر آنجا تنهاست
چون دگر همکاران
تن او لخت و «شماله» در دست
می‌رود باز می‌آید، چه بس افتاده به بیم
دودناکی به شب وحشت‌زا
می‌کند هیکل او را ترسیم

(همان، ص ۵۲۳)

اگر همان گونه که فرمالیست‌های روس معتقدند، شعر را گفتاری بدانیم که در بافت آوایی خود سازمان می‌یابد، «کار شب پا» با این تعریف منطبق نیست و اشیا و پدیده‌ها در این شعر، کارکرد صرفاً نابی ندارند، اما حرکت شعر به سوی ساختی ارگانیک، دیالوگ‌ها و معانی را نیز مادی و ملموس نشان می‌دهد:

تن آنها به پدر می‌گوید
بچه‌هایت مرده‌اند
پدرا اما برگرد
خوک‌ها آمده‌اند...

(همان، ص ۵۲۵)

در کار «شب پا» برخلاف نظر فرمالیست‌ها موضوع شعر دارای اهمیت است گویا نیما صرفاً به بیان منظوم ظلمی پرداخته که بر طبقه‌ای از طبقات جامعه رفته است. «شب پا»یی که زنش مرده و بچه‌هایش دور از او در آتش تب می‌سوزند و گاه شاعر با موضوع شعر همدردی می‌کند. «کار شب پا» رنگی رمانتیک به خود می‌گیرد. با اینهمه موضوع شعر که به حوزه‌ی عادی آگاهی ما بر می‌گردد، هنگامی مؤثر و تازه به نظر می‌رسد که نیما طنز را با لحن محاوره‌ای شعر در هم می‌آمیزد و شعر پایانی نامتعارف پیدا می‌کند:

هیچطوری نشده باز شب است
همچنان کاول شب، رود آرام
می‌رسد ناله‌ای از جنگل دور
جا که می‌سوزد دل مُرده چراغ
کار هر چیز تمام است بریده است دوام
لیک در «آیش»
کار «شب پا» نه هنوز است تمام

(همان، ص ۵۲۶)

«خروس می‌خواند» و «او را صدا بزن» که جذب لحنِ روایی - حکایی و عبارات ناپرداخته نشده‌اند در کنار شعرهای گروه هـ - «آقاتوکا» «مهتاب» و... - قرار می‌گیرند[1].

گروه هـ:

۱- نیما در این بخش از شعرهایش به عمق و در عین حال به وضوحی تازه می‌رسد. عشق به فصاحت همیشه دیواری بین «گفتار» و «نوشتار» بوده است. تا به جستجوی کلام مفاخره‌آمیز و صنایع لفظی برآییم، احساس و عاطفه از شعرمان رخت بربسته است. «گفتار» همیشه خالص‌تر از «نوشتار» به نظر می‌رسد. اگر گفتار را نوعی از نوشتار یا نوشتار را تکمیل کننده‌ی گفتار بدانیم، باز هم گفتار را به زندگی و هستی انسان نزدیکتر می‌یابیم.

«آقاتوکا»، «مهتاب»، «اجاق سرد»، «ماخ اولا» و... بر زمینه‌ی لحنی گفتاری همان طور که گفتیم به عمق و در عین حال به وضوحی خاص می‌رسند. «خروس می‌خواند» و «او را صدا بزن» نیز که در واقع وارث عینیت‌گرایی «کار شب پا»ست، با این شعرها همدلی نشان می‌دهند. در «خروس می‌خواند» معرفتی مدرن نسبت به کارکرد واژگان؛ پیچیدگی مطبوعی را ایجاد می‌کند که با غنایی تصویری نیز توأم است:

با نوایش از او ره آمد پر
مژده می‌آورد به گوش آزاد
می‌نماید رهش به آبادان
کاروان را در این خراب آباد

(خروس می‌خواند، مجموعه *آثار*، ص ۵۳۰)

در این دو شعر - «خروس می‌خواند» و «او را صدا بزن» - نوآوری‌ها کم و بیش

۱- در مورد «مرغ آمین» که به این بخش مربوط است در صفحات بعد صحبت شده است.

فاقد پیچیدگی است و ابهام از منشور اصالت تصویر می‌گذرد، و تصویر همپای نحوِ نیمایی، آداب دانی شعر کلاسیک را رعایت نمی‌کند و رو به هر چه ملموس‌تر شدن دارد؛ ملموس؛ اما نامنتظر:

با تن خاک بوسه می‌شکند
صبح تا زنده صبح دیر سفر
تا وی این نغمه از جگر بگشود
وز ره سوز جان کشید به در

(همان، ص ۵۳۰)



جیب سحر شکافته ز آوای خود خروس
می‌خواند
بر تیزپای دلکش آوای خود سوار
سوی نقاط دور
می‌راند

(او را صدا بزن، مجموعه آثار، صص ۵۳۱ - ۵۳۲)

در این دو شعر به ویژه در «او را صدا بزن» قافیه‌ها به طور سرزنده‌ای با موسیقی درونی کلمات و با موسیقی کلی شعر پیوند می‌خورند. گفتار (صدا) و نوشتار (نشانه‌های دیداری) با هم الفت بیشتری می‌یابند و ترجیع‌ها نیز دارای نقش موسیقایی‌اند؛ بدین معنا که حتا وزن یا موسیقی شعر نیز در کار فاصله‌گیری از آرایه‌ها و پیرایه‌هایی است که واسطه‌ی غیر لازم میان لحن گفتار و شیوه‌ی نوشتار است.

اگر به گفته‌ی نیما: *«شعر و شاعری گلی است که بوی رنج و لذت‌های دیگرگون را می‌دهد (و اگر) این گل مال زندگی همه کس نیست و اگر (قرار است) زندگی نیرومند باشد و برومند و در خور اینکه عقیم نماند (و)این طور گل می‌دهد و میوه می‌آورد»*. چه بهتر که شعر بی‌واسطه و محض برآید:

این زمانش به چشم
همچنانش که روز
ره بر او روشن
شادی آورده است
اسب می‌راند
قوقولی قو گشاده شد دل و هوش
صبح آمد، خروس می‌خواند.

(خروس می‌خواند، مجموعه آثار، ص ۵۳۱)

در این دو شعر نماد به تصویر نزدیکتر است، و تصویر از جنس مدلولی عینی است و مدلول یا عینیت محض در روند طبیعی زبان به تصویر بدل می‌شود. این بخش (گروه هـ) از شعرهای نیما، بر محورهایی متکی است که غالباً پذیرای صورت‌گرایی است.

۲ ـ شاعر با آشنایی‌زدایی در شعر، واکنش تازه‌ای را در خواننده ایجاد می‌کند و این نکته‌ای است که همه‌ی شعرهای نیما از «افسانه» تا... را در بر می‌گیرد. در «افسانه» آشنایی زدایی (و دیگر ساز و کارهای شعر مدرن) همان گونه که پیش از این گفتم، وعده‌ی اصلاحات می‌دهد و تا تحول بنیادی و انقلاب نیمایی راهی دراز در پیش است. از این رو باید در «افسانه» به نوعی قالب گریزی و رهایی (مصرع‌های پنجم هر بند) از قید قافیه و رفتاری حدوداً تازه با کلمات و تغنی تصاویر، و وزنی حدوداً مهجور قناعت کنیم.

نیما خود حدود بیست و سه سال بعد به میزان این نوآوری اشاره می‌کند: *«منظومه‌ی افسانه طوری است که مردم می‌پسندند، به خلاف قطعات کنونی مخلص که سمبولیک و به سبک شعر آزاد هستند، به فهم شعر آنها نزدیکتر است و روزی که همه‌ی چیز ما عوض شده است و ذوق و طرز مشاهده‌ی شاعرانه‌ی ما هم بالتبع با آن عوض شده است می‌تواند برای رمانتیک ادبیات ما چیزی باشد».* به هر حال آشنایی‌زدایی در

«ققنوس»، «غراب»، «اندوهناک شب» و... به گونه‌ای، و در «منِ لبخند» و «بوجهل من» «مردگان موت» و «پادشاه فتح» و... به گونه‌ای دیگر، بر افسردگی عبارات آشنا، آب خنکی می‌پاشد و پدیده‌ها را شفاف و قابل رؤیت می‌سازد. جوهر این آزمون‌ها به «آقاتوکا» می‌رسد و از «اجاق سرد» (۱۳۲۷) تا «شب همه شب» (۱۳۲۷) را رنگ و جلایی می‌بخشد. پرده‌ی عادت را پس می‌زند و آگاهی از دست رفته‌ی ما از عناصر و پدیده‌های پیرامون را در ساختی مؤثر و ملموس به ما باز می‌گرداند. حالا دیگر به سادگی نمی‌توانیم از کنار «آقاتوکا» بگذریم و گفت و شنود او را با مردی «در درون پنجره» نشنیده بگیریم. در، پنجره، تخته‌های بام، و باد که در و پنجره‌ها را در هم می‌کوبد، در پرتو رفتار نیما با کلمات به خوبی «دیده» می‌شود و ما گفت و شنود «آقا توکا» و مردی «در درون پنجره» را به راحتی «می‌شنویم»:

ز مردی در درون پنجره بر میشود آوا
«دو دوکْ دوکا! آقاتوکا! چه کارت بود با من؟»

در این تاریکْ دل شب، نه زو بر جای خود چیزی قرارش
«درون پنجره کس نیست پیدا!
پریشان است افرا» گفت توکا.
«به رویم پنجره‌ات را باز بگذار»
به دل دارم دمی با تو بمانم
به دل دارم برای تو بخوابم»

(آقا توکا، مجموعه آثار، ص ۵۴۹)

نیما از عبارات آشنا و از موضوعات عادی آشنایی‌زدایی می‌کند مثلاً در شعر «مهتاب» که مضمونی قدمایی دارد، (شبی مهتابی، چند تنی در خواب و شاعر یا روای مستتر که نگران به خواب رفتگان است) نیما با تمهید خاصی موضوع شعر را از تداول عام نجات می‌دهد و با «*قهر کنترل شده‌ای که بر زبان اعمال می‌کند*» به احیاء

فضا و اشکال و اعیان شعر می‌پردازد؛ سرانجام گام‌های ما را از شتاب باز می‌دارد، تا خطوط چهره‌ی «این خفته‌ی چند» را هم به خوبی «ببینیم» و وجه نمادین شعر به قلمرو عینیت‌های نو پدید بازگردد:

می‌تراود مهتاب
می‌درخشد شبتاب
مانده پای آبله در راه دراز
بر در دهکده مردی تنها
کوله‌بارش بر دوش
دست او بر در می‌گوید با خود
غم این خفته‌ی چند
خواب در چشم ترم می‌شکند

(مهتاب، مجموعه آثار، صص ۵۵۵ - ۵۵۶)

زبان پیشرو، ضرورت آزادی لحن شعر را از تسلط ادبیات و نحو مرسوم گوشزد می‌کند، این زبان قاعده‌گریز، مدام در حال فاصله‌گیری از بلاغت و سخنوری است. شاعر خلاق به تعبیری جهان را به مثابه‌ی یک زبان می‌شنود و درصدد بیان آن بر می‌آید. بیان جهان عینی، صرفاً انتقال موزون و یا منظوم عناصر و آحاد آن نیست، بلکه کشف و بیان انرژی نهفته در پدیده‌هاست. چنین «نگاه»ی غبار از چهره‌ی کلمات، مصرع‌ها، تصویرها پس می‌زند و حیات تصویری - موسیقایی آنها را تشدید می‌کند. دیگر تشریفاتی در کار نیست. هر پدیده‌ای با زبان خود حرف می‌زند و به پای خود راه می‌رود و از «آقا توکا» گرفته تا «سیولیشه» و «سنگ پشت» و «ماخ اولا» که پیکره‌ی رود بلندی است، تا «داروگ»، «زن چینی»؛ و آنکه از پشت کاج (قطعه‌ای جنگل در میان مزارع) صدا برمی‌دارد:

ری را... ری را...

و خواننده ناگزیر سکوت می‌کند و از خود می‌پرسد که این صدا از کجا و از

کیست؟

اما صدای آدمی این نیست
با نظم هوشربایی من
آوازهای آدمیان را شنیده‌ام
در گردش شبانی سنگین
ز اندوه‌های من
سنگین‌تر
و آوازهای آدمیان را یکسر
من دارم از بر

(ری را، مجموعه آثار، ص ۶۲۱)

کارکرد خلاق زبان در شعر نیما به گونه‌ای است که تفکیک‌ناپذیری شکل و محتوا را ناگزیر می‌سازد. گاه در شعری با رابطه‌ی شفاف شکل و محتوا و گفتار و نوشتار رو به روییم، مثلاً در شعر «کنار رودخانه» و زمانی با زبان شعر، ابهام را همچون ابری لطیف بر سرتاسر آن سایه‌افکن می‌سازد - «ری را» - این ابهام اما کمترین شباهتی به ابهامی خاقانی‌وار ندارد که بر صناعت صرف تکیه می‌کند.

پیاز، گوجه‌فرنگی، سوپ خرچنگ، شاخه‌ای گل در شعر نرودا؛ حلزون، قرقره، الوار و آهک، کشتی نفتی، استخوان اسبان و جانوران، رستوران‌ها و بطری‌ها در شعر ریتسوس؛ و شب پره، آیش، نوغانخانه، قایق، اتاق چوبی و... در شعر نیما«*خود ارزش‌هایی هستند. گذشته‌ای دارند و هاله‌ای، معنای آنها چندان از روابط این واژه‌ها با اشیایی که بر آنها دلالت دارند بر نمی‌آیند، بلکه بیشتر حکایتگر روابط این واژه‌ها با واژه‌های دیگر است. آن واژه‌ها هم خویش این واژه‌ها هستند هم متفاوت با آنها*[1]»

نیما و هر شاعر خلاقی با رفتارهای تازه؛ زبان شعر، پدیده‌ها را به سرچشمه‌ی هستی آنها باز می‌گرداند. از این رو غالباً عبارات و اشارات در شعر نیما طنینی

۱- رولان بارت، نقد تفسیری، ص ۲۴۱.

طبیعی دارند:

در کنار رودخانه می‌پلکد سنگ پشت پیر
روز روز آفتابی است
صحنه‌ی آیش گرم است.
سنگ پشت پیر در دامان گرم آفتابش می‌لمد آسوده می‌خوابد.
در کنار رودخانه.

(در کنار رودخانه، مجموعه آثار، ص ۶۳۳)

۳ ـ در نگاه نخست هر یک از شعرهای نیما ظاهراً موضوع مشخصی دارد، یا به عبارتی دارای نوعی طرح است. در شعر «قایق» که شکل متحول «آی آدم‌ها»ی اوست از قایق سخن می‌رود:

با قایقم نشسته به خشکی
فریاد می‌زنم
وامانده در عذابم انداخته است
در راه پر مخافت این ساحل خراب
و فاصله است آب
امدادی ای رفیقان با من

(قایق، مجموعه آثار، ص ۶۱۷)

«زن چینی» نیز در نخستین ساعت شب چشم به راه شوهر خود می‌ماند:

همسر هر کس به خانه بازگردیده است الا همسر من
که ز من دور است و در کار است
زیر دیوار بزرگ شعر

(در نخستین ساعت شب، مجموعه آثار، ص ۶۱۷)

در شعر «داروگ» کسی منتظر باران است:

... گرچه می‌گویند: «می‌گریند روی ساحل نزدیک

سوگواران در میان سوگواران»
قاصد روزان ابری داروگ می‌رسد باران

(داروگ، مجموعه آثار، ص ۶۱۹)

«روی بندرگاه» آسمان یکریز می‌بارد چرا که:
بچه‌ها، زن‌ها
مردها، آنها که در آن خانه بودند
دوست با من آشنا با من در این ساعت سراسر کُشته گشتند

(روی بندرگاه، مجموعه آثار، ص ۶۲۶)

نیما اما حاضر در متن است، نه ناظر بر آن؛ او صرفاً ناقل نیست، او قائل به موضوع است اما در همه حال موضوع را به غیر موضوع بدل می‌کند. شعر او هم موضوع‌گرا و هم موضوع گریز است. نیما می‌داند که شعر تابع قوانین ویژه‌ای است، اما هیچگاه این قوانین را ابدی نمی‌پندارد، رفتار او با موضوع شعرش مبین همین نکته است.

از سوی دیگر نیما مدیون فردیت مدرن حس و عاطفه‌ی خویش است. جز این دانش شعری و تمهیدات و شگردهای نیما به چه کار او می‌آید؟ درباره‌ی رافائل گفته‌اند اگر دست هم نداشت نقاش بزرگی بود اما نگفته‌اند اگر فاقد حس بود باز هم نقاش بزرگی بود. نیما در هر حال مدیون همان مایه رنجی است که ترجیع‌بند گفته‌های اوست. لذات زیبایی شناختی آثار«موضوعی» نیما کاملاً قابل درک است، چرا که او با نقض شیوه‌ی بیان متعارف از صراحت موضوعی شعرهای خود می‌کاهد:

چوک و چوک! گم کرده راهش در شب تاریک
شب پره‌ی ساحل نزدیک
دم به دم می‌کوبدم بر پشت شیشه
شب پره‌ی ساحل نزدیک

در تلاش تو چه مقصودی اُست
از اطاق من چه می‌خواهی؟

(*شب پره‌ی ساحل نزدیک*، مجموعه آثار، ص ۶۲۶)

۴ ـ مهارت حرفه‌ای نیما در آشنایی‌زدایی از صورت‌های مألوف بیان، باعث می‌شود که عناصر و پدیده‌های شعری در حال و هوای زبانی ویژه قرار گیرند. این پدیده‌ها گویا در زیر نور آفتاب جان می‌گیرند و به راه می‌افتند. در شعر نیما توصیف‌ها چه از طریق کارکرد صفت‌ها، یا عبارات و اشارات، کلاً معطوف به عینیت است. توصیف در کار نیما جنبه‌ای خنثی و حتا تزیینی ندارد. نیما جوهر مناظر و مرایا و گرایش‌های حسی ـ اندیشگی خود را به پدیده‌هایی مادی بدل می‌کند. توصیف در کار نیما غالباً تحریف مشهودات به قصد نشان دادن کیفیت امپرسیونیستی پدیده‌هاست:

زردها بی خود قرمز نشده‌اند
قرمزی رنگ نینداخته است
بی خودی بر دیوار
صبح پیدا شده از آن طرف کوه «اوزاکو» اما
«وازنا» پیدا نیست. (*برف*، مجموعه آثار، ص ۶۲۸)

گاه نیز القائات وصفی نیما، شعر را به پرده‌ای نقاشی بدل می‌کند که هم ابهام قابل تأویلی دارد و هم می‌تواند قائم به ذات خود باشد و تن به هیچ تأویل و تفسیری ندهد. در هر دو حال مادیت توصیف، جایی برای بیانی آراسته باقی نمی‌گذارد. قیچی نیما نیز مدام در کار حذفِ حشو و زوائد است. تا آنچه برجا می‌ماند «صورت» ناگزیری از شوری هنری باشد که از زبانی خاص فرمان می‌برد:

هست شب یک شب دم کرده و خاک
رنگ رخ باخته است
باد، نوباوه‌ی ابر، از بر کوه

سوی من تاخته است
هست شب همچو ورم کرده تنی گرم در استاده هوا
هم از این روست نمی‌بیند اگر گمشده‌ای راهش را

با تنش گرم، بیابان دراز
مرده را ماند در گورش تنگ
به تنم خسته که می‌سوزد از هیبت تب
هست شب، آری شب. *(هست شب، مجموعه آثار، ص ۶۲۷)*

۵ – تغییر و تحول صورت‌های هنری در مراحل مختلف شعر نیما در واقع نتیجه‌ی *«جا به جایی عنصر غالب»* است. در دوره‌ای، پیچیدگی و ابهام، در دوره‌ای دیگر عناصر حکایی ـ نمایشی، عنصر غالب شعر نیماست. در این بخش از شعرها که سروده‌های مربوط به اواخر عمر او محسوب می‌شود، ایجاز و عینیت‌گرایی غلبه دارد ـ ملموس کردن ابهام و در نهایت رسیدن به وضوح هنری نه توضیح صرف ـ این وضوح هنری با رنگی امپرسیونیستی تبیین می‌شود. نیما در این مقطع زمانی با شیوه‌ی بیان شعرهایی همچون «پادشاه فتح» میانه‌ی چندانی ندارد، گرچه جوهر آزمون چنین شعرهایی را به نفع عینیت‌گرایی شعرهای بعدی‌اش در خود ذخیره کرده است. در این مرحله، تجسم مادی معنا، گاه با عبارتی کوتاه یا با اشارتی گذرا صورت می‌گیرد و زمانی عنصر گفت و شنود، این وظیفه را عهده‌دار می‌شود. ایجاز و عینیت‌گرایی گرچه در این شعرها رو به وضوح هنری دارد، اما شعر نیما همواره خواننده‌ای فعال را می‌طلبد، چرا که نیما «ناگفته»های بسیاری را برای کشف خواننده باقی می‌گذارد. خواننده‌ی شعر نیما صرفاً متعهد به دریافت معانی پنهان در آثار او نیست، بلکه درک درست تصویر، روابط ساختاری اثر و در نهایت فرم شعر از وظایف اصلی اوست. خواننده با مداخله فعال در متن، به تکمیل معنا و احیاء انرژی‌های نهفته در شعر کمک می‌کند

چرا که «*در متون سفید خوانی‌هایی وجود دارد که فقط خواننده می‌تواند آن را پر کند*» به هر حال فرم در کار نیما معطوف به پیام و شکل مادی آن است، از این رو تلاش برای تفکیک فرم و محتوا در کار نیماکار بیهوده‌ای است. پیام در آثار نیما غالباً مایه و منظری سیاسی ـ اجتماعی دارد اما چونان قانونی کلی و ثابت مطرح نمی‌شود، چرا که در شعر نیماگاه پیام صرفاً بیان یک «حالت» است که در لایه‌های ساختاری و در فرم نهایی شعر تنیده می‌شود و جلوه‌ای کاملاً عینی و البته حماسی دارد. وجه حماسی این گونه شعرها، بر مبنای تجربه‌های هنری خواننده قابل تبیین است:

ماخ اولا پیکره‌ی رود بلند
می‌روم نامعلوم
می‌خروشد هر دم
می‌جهاند تن از سنگ به سنگ
چون فراری شده‌ای
(که نمی‌جوید راه هموار)
می‌تند سوی نشیب
می‌شتابد به فراز
می‌رود بی سامان
با شب تیره چو دیوانه که با دیوانه

(ماخ اولا، مجموعه آثار، ص ۵۶۹)

۶ ـ نیما گویا با اورادی سحرآمیز، پدیده‌ها و موضوعات آشنا را تحریف و به اجزایی نو و نورانی تکثیر می‌کند و این اصل وحدت‌بخشی همه‌ی آثار نیما ـ در زمینه‌ی صورت‌های زبانی ـ از(۱۳۰۱) تا شب همه شب (۱۳۳۷) است. از این رو ما نه به تدریج به شعر نیما نزدیک، بلکه به ناگهان در شعر او پرتاب می‌شویم؛ در نقطه‌ای غریب که گویا پدیده‌ها و عناصر، نخستین روز هستی خود را تجربه می‌کند، ما (خواننده) و راوی (شاعر) از آگاهی‌های قبلی خود تهی می‌شویم و با

نگاهی تازه بر جهان، چشم می‌گشاییم:

ترا من چشم در راهم شباهنگام
که می‌گیرند در شاخ «تلاجن» سایه‌ها رنگ سیاهی
وزان دلخستگانت راست اندوهی فراهم
ترا من چشم در راهم
شباهنگام در آن دم که بر جا دره‌ها چون ماده ماران خفتگانند
در آن نوبت که بندد دست نیلوفر به پای سرو کوهی دام
گرم یادآوری یا نه، من از یادت نمی‌کاهم
ترا من چشم در راهم.

(ترا من چشم در راهم، مجموعه آثار، ص ۶۳۳)

عینیت جدیدی که در پرتو این نگاه تازه ارائه می‌شود، فرآیند رفتاری آشنایی زداینده با کلمات و عباراتی است که بر اصطلاحات روزمره و لحنی تغزلی ـ گفتاری آغوش می‌گشاید. ساختار ذهنی ـ عینی این شعرها به فراسوی معانی ظاهری آن متکی نیست، بلکه عینیت اشیا و اعیان شعر، آغشته به احساس و عاطفه‌ای منحصر به فرد است و عناصر شعر هیچگاه همچون واحدهای اطلاعاتی ظاهر نمی‌شوند تا اثر، تقیّد و محدودیت معنایی را پذیرا شود. در این گونه آثار، غالباً احساسی ویژه همچون عنصری غالب، «معنا» را تهدید می‌کند تا شعر، دامنه‌ی تأثیرگذاری بیشتری پیدا کند:

خانه‌ام ابری‌ست
یکسره روی زمین ابری است با آن
از فرار گردنه خرد و خراب و مست
باد می‌پیچد
یکسره دنیا خراب از اوست
و حواس من

آی نی زن که ترا آوای نی برده‌ست دور از ره کجایی؟
خانه‌ام ابری‌ست
ابر بارانش گرفته‌ست
در خیال روزهای روشنم کز دست رفتندم
من به روی آفتابم
می‌برم در ساحت دریا نظاره.
و همه دنیا خراب و خرد از یاد است
و به ره نی زن که دائم می‌نوازد نی، در این دنیای ابراندود
راه خود را دارد اندر پیش

(خانه‌ام ابری‌ست، مجموعه آثار، ص ۶۲۰)

نیما همان گونه که به اجزاء و روابط ساختاری شعر خود، اهمیت می‌دهد به مفاهیم انسانی نیز بی‌اعتنا نیست. او هول‌ها و دلهره‌ها را در ساخت ویژه‌ی زبان، قابل لمس می‌سازد اما در همه حال به وظیفه صوری شعر خود حساس است تا جایی که دریافت‌های شاعرانه را با شور صورتگری در هم می‌آمیزد. او غالباً در پی «بیان» احساس خود بر نمی‌آید بلکه آن را قابل «رؤیت» می‌سازد و اگر می‌گوید: *«کسی شاعرتر است که خود را بهتر بیان می‌دارد»* **درست متوجه عینیت بخشیدن به دریافت‌های هنری خویش است. نیما** *«کلمات زیاد و بی‌مورد را دنبال نمی‌کند»* **گویا فرشته‌ای موکل را نگهبان اشارات و عبارات شعر خود کرده است تا باز هم به تعبیر خودش:** *«مثل جادوگرها مردم را با چیزهای بی‌نتیجه معطل نکند»*

نیما گرچه شاعری سیاسی ـ اجتماعی است، اما نه در برابر مضامین ایدئولوژیک و ظاهراً مهم بلکه بیشتر در برابر ساختار زبان و ساختار موسیقایی شعر احساس مسئولیت می‌کند. چنین شاعری، مسئولیت در برابر زبان را مسئولیت در برابر جهانی می‌داند که پر از بی‌عدالتی است. او با ساخت زنده و خلاق زبان شعر خود این بی‌عدالتی را افشا می‌کند؛ زیرا در غیر این صورت، شعر

جز خطابه‌ای رسمی نخواهد بود. «*شعر در واقع بازی با آینه‌هاست، کلمات را در برابر هم می‌نهیم، آنان یکدیگر را تا بی‌نهایت منعکس می‌کنند و بار دیگر در جهانی از تصاویر ناب، جایی که شاعر نیروهای نهانی انسان را باز می‌یابد و با او یا با آنکه ماورای دسترس اوست ارتباط می‌یابد، یکدیگر را باز می‌تاباند*[1]». **نیما شاعر تصاویر ناب ـ تصویر برای تصویر ـ فرم ناب ـ فرم برای فرم ـ نیست. او (به ویژه در شعرهای کوتاهش) شاعری است که تصویر، تمثیل، تلمیح، نماد، اسطوره، دیالوگ و مونولوگ را به انرژی ساختاری شعر بدل می‌سازد. همچون «پادشاه فتح» و گاه با فاصله‌گیری از آن،**

و حاصل کار:

شب است
شبی بس تیرگی با آن
به روی شاخ انجیر کهن «وگ دار» می‌خواند، به هر دم
خبر می‌آورد طوفان و بارانَ را، و من اندیشناکم
شب است
جهان با آن چنان چون مرده‌ای در گور
و من اندیشناکم باز
ـ اگر باران کند سرریز از هر جای؟
ـ اگر چون زورقی در آب اندازد جهان را؟

در این تاریکی آور شب
چه اندیشه ولیکن که چه خواهد بود با ما صبح؟
چو صبح از کوه سر برکرد، می‌پوشد از این طوفان رخ آیا صبح؟

(*شب است، مجموعه آثار، ص ۶۰۵*)

این شعرها گاه رو به صراحتی غیر قابل پیش‌بینی می‌نهد: ـ «در شب سرد

۱ـ فرهنگ نو در آمریکای لاتین، ص ۲۳۰.

زمستانی»، «هنوز از شب»، «در کنار رودخانه» ـ و گاه با «ری‌را» رو به رو می‌شویم که با همه وضوحی که دارد در سایه‌ی ابهام مطبوعی آرمیده است. افزون بر این، نیما وزن یا ساخت موسیقایی شعر خود را زمینه‌ی مناسبی برای «گفتار»ی کردن آن قرار داده است. به قول خود او: *«وزن و قافیه هم از ابزارکار یک نفر شاعر هستند»* و *«برای هر شکلی که وجود دارد، وزنی حتمی است. نباید گفت فلان شعر وزن ندارد، بلکه باید فکر کرد، خوب یا بد آیا وزنی که به آن نسبت داده می‌شود از روی چگونه درخواست‌های نظری و ذوقی بوده است؟ آیا با آن درخواست‌ها که بوده مطابقه می‌کند یا نه؟»*

نیما نه تنها در قلمرو تصویرسازی، غیر دستوری جلوه دادن زبان شعر خود و استفاده از امکانات نمایشی و دیالوگ‌ها و مونولوگ‌ها نوآوری‌های چشمگیری نشان داده است، بلکه با خروج از وزن که به نظر قدما عیب فاحشی به حساب می‌آید، و با سرودن شعری در دو وزن، «شب همه شب» و با پیچ و تاب‌هایی که به وزن شعر «همه شب» داده است، زمینه‌ی تلفیق وزن و بی‌وزنی (شعر پیوندی) و خروج کامل از وزن و دیگر بدعت‌های موسیقایی را برای شعر آیندگان فراهم کرده است. به‌راستی که از هر جای این رودخانه می‌توان به راحتی آب برداشت[1].

۱ـ من به رودخانه‌ای شبیه هستم که از هر کجای آن لازم باشد، بدون سر و صدا می‌توان آب برداشت.(نیما)
نخستین کنگره‌ی نویسندگان ایران، ۱۳۵۷ ص ۶۴.

وجه نمایشی «افسانه» و «مرغ آمین» نیما

حالا دیگر این حرفِ تازه‌ای نیست اگر بگوییم نوآوری نیما دارای افق و ابعاد متحول و رادیکال، یا اینکه این نوآوری هدفمند و سازمان یافته است، چرا که دیگر همه می‌دانند نیما با درک ضرورت تحول و پیشنهاد قالب‌های تازه، در حقیقت به مبارزه‌ای بی‌امان بر علیه نظامی کهنه برخاسته و بینش نیما علمی و انقلابی است و اینکه او با عرضه‌ی اشکال و تفکری نو در شعر امروز، روابط و نظام جدیدی را بنیان نهاده است و یکی از اهداف نوآوری‌های نیما، محو بردگی احساس و اندیشه از حیطه‌ی قوالبی است که شاعر را ناخودآگاه از بیان بخشی از واقعیات باز می‌دارد. قوالبی که در حوزه‌ی تفکر، از شاعر پیشی می‌گیرند و به ناچار، شاعر، تابع زمان‌هایی می‌شود که با خصوصیات عصر او فاصله‌ی زیادی دارد.

ناگفته پیداست که تجدد و نوآوری در شعر دوره‌ی مشروطیت گرچه دارای پیشزمینه‌های اجتماعی است، اما در روند انقلابی خود غالباً با بینشی علمی همراه نیست، نوسان احساس و اندیشه در شعر این دوره می‌تواند ریشه در همین واقعیت

داشته باشد.

می‌دانیم که نیما با زدودن ویژگی‌های وقایع نگارانه و ژورنالیستی از شعر امروز، ضمن متحول و هدفمند ساختن شعر معاصر، بر رعایت وجه زیبایی شناختی آن تأکید دارد و اصولاً ساخت سیاسی ـ اجتماعی عصر نیما خود عامل پیدایی زبانی کنایی ـ تصویری و سرانجام سمبولیک در شعر اوست که از خصلت‌های ژورنالیستی در امان می‌ماند.

نیز می‌دانیم که «افسانه»ی نیما (۱۳۰۱) که برای نخستین بار قسمت‌هایی از آن در روزنامه‌ی میرزاده عشقی چاپ شد، شیوه‌ی تازه‌ای از اندیشیدن در عرصه‌ی شعر معاصر فارسی است. «افسانه» شعری است تغزلی و در نهایت رمانتیک با تصویرهایی درخشان که از ویژگی‌های عینی قابل لمس برخوردار است. شعری که نه تنها سبک و اسلوب آن شاعرانی مثل شهریار و عشقی را تحت تأثیر قرار می‌دهد، بلکه به لحاظ ویژگی‌های دراماتیک نیز بر این شاعران تأثیر گذارده است. مثلاً در «دو مرغ بهشتی» شهریار، علاوه بر شکل ظاهری آن، شخصیت‌هایی مثل «نگارنده»، «من»، «باغبان»، «جوان»، «کوه»، «جنگل» و «دریا» یادآور شخصیت‌های شعر «افسانه» است. شهریار خود به طور غیر مستقیم از این تأثیرپذیری یاد می‌کند:

وای یارب دلی بود نیما
تکه و پاره، خونین و مالین
پاره دوز و رفوگر در آنجا
تیرهای ستم زهرآگین
خونفشان چشم هر زخم لیکن
هم در او برقی از کیفر و کین
گفت نیما همین لخت خون است[1].

۱ـ شهریار، کلیات دیوان، مجموعه‌ی پنج جلدی، ۵۱۶.

عشقی نیز اولین کسی است که از طرز نوین نیما تقلید کرده و اسلوب «افسانه»ی نیما را در تابلوهای ایده‌آل تطبیق نموده است[1]. «سه تابلو مریم» گرچه در وزن دیگری غیر از «افسانه» سروده شده، اما جذابیت و امکانات زبان نمایشی «افسانه»، ظاهراً عشقی را تحت تأثیر قرار داده است. در آنجا نیز با شخصیت‌هایی مثل «راوی»، «جوان»، «مریم»، و «پیرمرد» و... رو به روییم.

شهریار و عشقی هیچکدام تحول بنیادی افسانه‌ی نیما را دقیقاً درک نکرده‌اند، اما جذابیت نمایشی «افسانه» تأثیری بر شعر این شاعران گذاشته است. زیرا از طرفی «*افسانه از این حیث هم شایان توجه است که به شکل دیالوگ ساخته شده و مصرع‌ها تجزیه و هر پاره‌ی آن در ذهن یکی از دو گوینده نهاده شده، به طوری که می‌توان آن را نمایش داد*[2]».

«افسانه» که شعری است با زمینه‌های روشن تجدد خواهی و با رگه‌های تغزلی رمانتیک، به عنوان یک شعر متفاوت، از عناصر و عواملی برخوردار است که شعر گذشته‌ی ایران نیز سهمی از آن را به خود اختصاص داده است ـ عوامل دراماتیک در شاهنامه‌ی فردوسی و منظومه‌های نظامی و... ـ اما این شعر به زندگی ملموس روزانه و به خصوصیات درام معاصر نزدیکتر است، هر چند کاراکترهای شعر نه به زبان خودشان، بلکه به زبان شاعر و البته ادیبانه صحبت می‌کنند، به شکلی که گویا آنها در یک گره خوردگی شدید عاطفی به وحدت بیان شاعرانه‌ای رسیده‌اند. گاهی «افسانه» و زمانی «عاشق» به هیچ وجه حاضر نیستند به اصطلاح میکروفون را از دست بدهند، گاه نیز مکالمه‌ها سخت ادیبانه نماید:

افسانه:

«من بر آن موج آشفته دیدم

۱ـ منتخبات آثار نویسندگان و شعرای معاصر، ص ۱۶۷ به نقل از نقد و بررسی نیمایوشیج، عبدالعلی دستغیب، ص ۵۶.

۲ـ یحیی آرین‌پور، از صبا تا نیما، ج ۲، ص ۴۷۷.

یکه‌تازی سراسیمه»

«اما

عاشق:
من سوی گلعذاری رسیدم
در همش گیسوان چون معما
همچنان گردبادی مشوش»

(مجموعه آثار، از ص ۴۰ به بعد)

در نظر اول، وزن شعر «افسانه» ـ بحررمل ـ حضور زنده و تپنده‌ی خود را نشان می‌دهد و آن هم نه به اتکای وجه عروضی خود، بلکه همچون وزنی که ظرفیت القای فردگرایی‌های یک شعر رمانتیک را دارد. نیما در «افسانه» عادت ستیزی را چونان عنصری مترقی مطرح می‌کند، بدین گونه که شاعر «افسانه»، به ستیز با بیان‌های مألوف و قراردادی برمی‌خیزد.

در خصوص «افسانه» ی نیما همچون نقطه‌ی عزیمت تحولی در شعر بحث‌های زیادی مطرح شده است. اما در اینجا ما ـ نه کلاً جدا از آن نقطه‌نظرها ـ یکی دیگر از ابعاد این شعر، یعنی ویژگی‌ها و ظرفیت‌های نمایشی آن و همچنین« مرغ آمین» نیما را در مقایسه‌ای با هم مورد توجه قرار می‌دهیم.

«افسانه» بیان منش فردی شاعر به یاری یکی از خصوصیت‌های نمایشی ـ دیالوگ ـ است، با حضور سه کاراکتر ـ روای، عاشق، «افسانه» ـ این شعر بلند رمانتیک، ظاهراً تا همین حد از ویژگی‌های نمایشی برخوردار است و در این میان مناظره‌ی کاراکترها نه تابع منطق دیالوگ‌های جاری بین دو شخصیت، بلکه تابع بیان وصفی یک شعر بلند است. این شعر کلاً به عرضه‌ی موقعیت‌های ملموس و عینی کوشیده است. دیالوگ‌ها در شکل ادبیانه و نه با تفکیک روحیات شخصیت‌های حاضر در شعر، در خدمت منطق یک شعر روایی ـ وصفی قرار گرفته و تطویل و یا ایجاز مشهود در این دیالوگ‌ها را باید با موازین یک شعر بلند

وصفی و نه با ملاک منطق گفتگو در یک شعر نمایشی ارزیابی کرد.

مشغله‌ی ذهنی شاعر، بیان غالباً وصفی و گاهی تصویری یک ماجرای عاشقانه است که گاهی بدعت‌های ترکیبی و بیان غیر مألوف و تصویرهای نو، در قالب و آهنگی تازه و مترنّم، حضور یک شعر نسبتاً غیرمتعارف را اعلام می‌کند. «افسانه» از منظری و به لحاظ نوع قالب و بیان سرآغاز شعر جدید فارسی شمرده می‌شود، همچنین سرآغاز نوعی از شعر دراماتیک نیز به حساب می‌آید. نیما در همین چشم‌انداز، تصویرها و ترکیب‌های نوی را عرضه می‌کند:

یک گوزن فراری در آنجا
شاخه‌ای را ز برگش تهی کرد
گشت پیدا صداهای دیگر
شکل مخروطی خانه‌ای فرد
گله‌ای چند بز در چراگاه

تصویرها از زیر بار قراردادها و شیوه‌های متداول بیان شانه خالی می‌کنند:

در شب تیره دیوانه‌ای کاو
دل به رنگی گریزان سپرده
در دره‌ی سرد و خلوت نشسته
همچو ساقه‌ی گیاهی فسرده

می‌کند داستانی غم آور

«افسانه» در حد یک تغزل جدید، عرصه‌ی جسارت‌های بیانی است، گرچه به رغم وجه نوآورانه‌ی آن، بقایای تعبیرهای سنتی نیز از پشت آن سرک می‌کشد. از طرفی تغزل مسلط؛ فضا، زمینه‌سازی‌ها، دیالوگ‌ها، شخصیت‌ها و ابزار و عناصر شعر را مجموعاً در خدمت ایده‌آل‌های خود در آورده است. شاعر در روند این تغزل، اشاراتی به گوشه‌هایی از جامعه نیز دارد و نوعی فلسفه و جهان‌نگری را که غالباً دارای بافتی احساساتی است، مطرح می‌کند. صدور احکام کلی در «افسانه»

همین نکته را بازگو می‌کند:

یک حقیقت فقط هست بر جا
آن چنانی که بایست بودن
یک فریب است ره جسته هر جا
چشم‌ها بسته، بایست بودن
ما چنانیم لیکن که هستیم

«افسانه» دارای جنبه‌های سمبولیک است، اما این خصوصیت را نباید در بُعد غنایی استعاره‌ها و ایهام‌ها و... جستجو کرد. ویژگی‌های تیپیک «افسانه» و «عاشق» نشان دهنده‌ی این نکته است. برخورد اندیشه‌ها که مبیّن تفکرات «افسانه» و «عاشق» در این منظومه است، ضمن استقلال بخشیدن به این دو، ما را به کشف جنبه‌های سمبولیک «افسانه» نزدیکتر می‌سازد. از جهتی مکالمه‌ی جاری بین «عاشق» و «افسانه» که غالباً جنبه‌ای احساساتی دارد، و جهان‌نگری آنان را به نوعی بیان می‌کند، همچون دو شیوه‌ی تفکر بعد از شکست انقلاب ـ مشروطیت ـ قابل بررسی است و از این زاویه نیز منظومه‌ی «افسانه» جلوه‌ای سمبولیک دارد.

به هر صورت «افسانه» با نکات ضعف آشکاری همچون تطویل کلام، ترکیبات مألوف، رمانتیسم آشکار، عناصر بدبینانه‌ی ناشی از برخوردهای احساساتی با مسائل و از سویی نیز به دلیل سرپیچی نسبی از عروض رسمی و کارکرد نمایشی، به عنوان یک شعر مؤثر در عرصه‌ی شعر معاصر قابل اعتناست. از جنبه‌ی نمایشی نیز در مورد این شعر باید گفت دیالوگ‌ها از ایجاز و سرعت کافی بهره‌ای ندارند ولی در مجموع عناصر نمایشی به پویایی شعر کمک می‌کنند. حتا تشبیب قدما در این شعر نوعی آرایش صحنه محسوب می‌شود:

در شب تیره دیوانه‌ای کاو
دل به رنگی گریزان سپرده

در دره‌ی سرد و خلوت نشسته
همچو ساقه‌ی گیاهی فسرده
می‌کند داستانی غم آور

اگر طبیعی حرف زدن به تعبیر آلبر کامو: «*شیوه‌ی حرف زدنی است که موافق روحیات شخص معین یا فضای معین باشد*» شخصیت‌های موجود در «افسانه» مطابق ایده‌آل‌های خود حرف می‌زنند نه در پیوند با زندگی پیرامون.

بعضی بر این عقیده‌اند که لحن روایی، جنبه‌های نمایشی و سایه روشن یک حکایت؛ جوهر شعر یا به عبارتی ناب بودن آن را دچار آسیب می‌سازد. اما در مورد این شعر ـ افسانه ـ که از این ویژگی برخوردار است، خلاف آن را می‌توان نشان داد. ابتدا باید بگویم هیچ شعری در کلیّت خود ـ از آغاز تا انجام ـ به طور یکدست ناب نیست. در اینجا ناب بودن را مترادف داشتن لحظات شعری مطرح می‌کنم، به شکلی که می‌توان از آن با ترکیب شعر ناب سیاسی، شعر ناب اجتماعی و یا عاشقانه نام برد. از سویی اگر تصور کنیم که شعر با داشتن تصویرهای ناب مکرر به «شعر ناب» تبدیل می‌شود، سهم راز جادویی کلمات، حیات موسیقایی واژگان، رقص کلام و... را نادیده گرفته‌ایم. مثلاً شعر «شب است» نیما که شعری نمایشی نیست از همین زاویه قابل اشاره است. این شعر از تصویرهای ناب مکرر به وجود نیامده، اما غیر تصویری بودن جا به جای آن نیز به معنی پذیرفتن منطق نثر نیست. در این شعر نیما می‌گوید : «شب است» و ما تنها با جمله‌ای خبری رو به روییم و نه هیچ‌چیز دیگر. و بعد «شبی بس تیرگی با آن» که ما تیرگی شب را در می‌یابیم. اما نکته‌ای که این جمله‌ها را از حجم نوی برخوردار می‌کند، همان عادت ستیزی نیمایی است. ـ «شبی بس تیرگی با آن» ـ اشارات خبری و یا وصفی با بیانی نامألوف:

به روی شاخ انجیر کهن وگ‌دار می‌خواند
خبر می‌آورد طوفان و باران را

و من اندیشناکم باز

و نیما در ادامه‌ی این شعر، به نجات جمله‌ی خبری «شب است» می‌کوشد و آن هم به کمک تصویر. می‌بینیم که تا اینجا ظاهراً تصویری در کار نیست:

شب است
جهان با آن، چنان چون مرده‌ای در گور
و من اندیشناکم باز.

باز هم ما با جمله‌ی کوتاه خبریِ «و من اندیشناکم باز» رو به روییم. ولی ادامه‌ی شعر، این جمله‌ی کوتاه را ـ آن هم با باری نسبتاً تصویری در شعاع حمایت خود قرار می‌دهد. و در «بند»های پایانی شعر: «در این تاریکی آور شب» باز بیان غیر مألوف نیما به داد این جمله می‌رسد، زیرا اصلاً پای تصویر، تشبیه و... در میان نیست:

در این تاریکی آور شب
چه اندیشه ولیکن که چه خواهد بود با ما صبح
چو صبح ازکوه سر بر کرد می‌پوشد از این طوفان رخ آیا صبح؟

که کاربردهای خاص زبان شعر نیما ـ استفاده از قافیه‌ای نامنتظر و... ـ شعر کوتاه «شب است» را سندیت می‌بخشد. این شعر نیما با وجه غیر تصویری خود و با استفاده از امکانات مختلف بیانی به تشکّل و توفیق می‌رسد. در برخی از شعرهای شاملو نیز قضیه از همین قرار است. در شعر «شبانه ۴» دیالوگ، چنان زیر نفوذ ساخت کلی شعر قرار می‌گیرد که حضور آن را اصلاً حس نمی‌کنیم:

عصر رمه‌های عظیم گرسنگی
و وحشتبارترین سکوت‌ها
هنگامی که گله‌های عظیم گرسنگی، به دهان کوره‌ها می‌رفت
حالا اگه دلت خواست
می‌تونی با یه فریاد

گلوتم پاره کنی!
دیوارا از بِتُنِ مُسلحن [۱]

میزانِ ارزش «شبانه»ی شاملو در ساخت کلی آن قابل شناخت است نه با سنجش منتزع آحاد و عناصر شعر. ساخت نسبی «افسانه» نیز؛ عوامل روایی، نمایشی، تصویری، و... را در ارتباط ارگانیک با خود قابل اعتنا نشان می‌دهد. بنابراین به نسبت درجات ارزشی ساخت و شعریت اثر، این عوامل در شعرهایی مثل «افسانه» و «مرغ آمین» به پاره‌هایی از تنِ شعر تبدیل می‌شوند. به هر حال «افسانه» یک اثر موفق دراماتیک نیست.

«مرغ آمین» اما شعری است نمادین که از خصلت‌های چندی بهره گرفته است:

الف ـ لحنی روایی دارد:

مرغ آمین دردآلودی است کاواره بمانده
رفته تا آن‌سوی این بیداد خانه
بازگشته رغبتش دیگر ز رنجوری نه سوی آب و دانه
نوبت روز گشایش را
در پی چاره بمانده

(*مجموعه آثار نیما*، از ص ۶۰۶ به بعد)

ب ـ دارای کاراکتر است: الف ـ خلق ب ـ جهانخواره ج ـ مرغ آمین

ج ـ دارای دیالوگ است

د ـ نوعی شعار در آن دیده می‌شود:

خلق می‌گویند:
ـ «بادا باغشان را، در شکسته‌تر
هر تنی ز آنان، جدا از خانمانش، بر سکوی در نشسته‌تر
وز سرود مرگ آنان، باد

۱ـ شاملو، آیدا، درخت، خنجر و خاطره، ص ۲۵.

بیشتر بر طاق ایوان‌هایشان قندیل‌ها خاموش

هـ ـ گاهی بقایای ترکیب‌های شعر سنتی در آن دیده می‌شود:

سرگذشته‌های خود را هر که با آن محرم هشیار می‌گوید
در حساب دستمزد آن زمانی که به حق گویان
بسته لب بودند
و نکویان در تعب بودند

و ـ از کلمات به صورت «*ابزاری مفید که فقط منظوری را بیان می‌کنند*»، استفاده شده:

در شبی این‌گونه با بیدادش آیین
رستگاری بخش ای مرغ شباهنگام ما را
و به ما بنمای راه ما به‌سوی عافیتگاهی
هر که را ـ ای آشناپرور ـ ببخشا بهره از روزی که می‌جوید

«مرغ آمین» بیان موجزی نیز دارد. این خصوصیت در دیالوگ‌ها هم کاملاً رعایت شده. در این شعر از لحن رمانتیک «افسانه» خبری نیست:

بادشان! (سر می‌دهد شوریده خاطر خلق آوا)
ـ «باد آمین!
و زبان آنکه با دردکسان پیوند دارد باد گویا!»
ـ «باد آمین!
و هر آن اندیشه، در ما مردگی آموز، ویران!»
ـ «آمین! آمین!»

در «مرغ آمین» کاراکترها ـ خلق، جهانخواره و... ـ دارای هویت‌اند، و بیان شاعرانه و رمانتیک «افسانه» جای خود را به ایجاز ناگزیر این شعر نمایشی می‌دهد. افزون بر این روابط نو شاعرانه با اشیا و عناصر و طرح عادت ستیزی‌ها؛ «مرغ آمین» را در شکل و فکر، شعری متحول معرفی می‌کند. وقتی که نیما در این شعر به اصطلاح شعار می‌دهد، شعار به جوهر تبدیل می‌شود و یا جذب ساخت

کلی شعر می‌شود.

عادت‌زدایی از طریق تصرف در نحو، به این شعر جلوه‌ی تازه‌ای می‌بخشد. مثلاً «گاه صفت ممکن است عبارتی باشد در چند کلمه و گاه فاصله‌ی بین صفت و موصوف، فقط جدا شدن دو مصرع از همدیگر باشد. در این شاهدی که نقل می‌کنم اولی «رنج خلق» موصوف و «باجانشان» صفت است و دومی «آن جهانخواره» موصوف و «آدمی را دشمن دیرین» صفت آن[1]».

باد پایان رنج‌های خلق را با جانشان در کین

(«را» جانشین کسره‌ی اضافه موصوف به صفت)

خلق می‌گویند:

ـ «اما آن جهانخواره

(آدمی را دشمن دیرین) جهان را خورد یکسر».

گرچه «مرغ آمین» شعری است که صرفاً برای خواندن سروده شده اما خصلت‌های دراماتیک آن نه چونان عواملی فرعی، بلکه به شکل عوامل جوهری شعر تبلور می‌یابد، تا جایی که «مرغ آمین» بدون ویژگی‌های نمایشی خود نمی‌تواند به شعریت و به ارزش ساختی خود استناد کند. مثلاً اثر گذاری وجه دراماتیک «مرغ آمین»، بدون اینکه شعر منطق خود را از دست بدهد، در لحظه‌ی «آمین» گفتن‌ها شگفت‌انگیز است.

خلاصه با درک این نکته که شعر نمایشی «مرغ آمین» که به لحاظ ارزشی قابل مقایسه با «افسانه» نیست و با توجه به کارکرد مثبت عناصر ظاهراً غیر شعری ـ دیالوگ و... ـ این پرسش می‌تواند مطرح شود که آیا عوامل دراماتیک این شعر، به شعریت این اثر آسیبی وارد ساخته است؟

«مرغ آمین» و چند شعر دیگر نیما ـ حتا شعرهایی مثل « امید پلید»، «پریان»، «پادشاه فتح» و... ـ به این پرسش، پاسخ منفی می‌دهند.

۱ـ مهدی اخوان ثالث، عطا و القای نیما یوشیج، ص ۱۰۶.

نیز می‌دانیم که نیما با سرودن شعرهایی مثل «افسانه» و «مرغ آمین» قصد ایجاد نمایشنامه‌ای به صورت شعر را نداشته است. حتا منظومه‌ی «مانلی» چنین هدفی ندارد چرا که به تعبیر مارتین اسلین: *«عنصری که نمایش را نمایش می‌سازد دقیقاً بیرون و فراسوی واژه‌ها قرار دارد و عبارت از کنش یا عملکردی است که اندیشه و مفهوم مورد نظر پدید آورنده را تحقق کامل می‌بخشد. از جهتی نمایشنامه‌ای که به اجرا در نیاید در شمار ادبیات محض قرار دارد*[۱]*»*. شعرهای نمایشی نیما از آن رو در خور اهمیت است که شاعر عوامل دراماتیک را به نفع جوهر شعر به کار می‌گیرد.

شعرهای نمایشی نیما تابع قانونمندی و یا تعریف آثار منظوم نمایشی نیست، بلکه بیشتر به ساخت اثر و به غنای زبان توجه دارد:

و به واریز طنین هر دم آمین گفتن مردم
(چون‌صدای رودی از جا کنده،اندر صفحه‌ی مرداب آنگه گم)
مرغ آمین گوی
دور می‌گردد
از فراز بام
در بسیط خِطّه‌ی آرام، می‌خواند خروس از دور
می‌شکافد جرم دیوار سحرگاهان.

تی. اس . الیوت معتقد است که نمایشنامه‌هایش در نقطه‌ی اوج خود باید به چنان شدت و تراکم عاطفی دست یابد که بیان آن تنها از راه غنی‌تر جریان موزون شعری ممکن باشد. فقدان غنای زبان در برخی از شعرهای نمایشی، ریشه در این واقعیت دارد که گویندگان این گونه آثار، هنوز تعریف و یا تصور درستی از شعر ندارند. چرا که بیان منظوم را با زبان شعر یکی می‌دانند. آسیب‌پذیری این گونه شعرها نه به دلیل ویژگی‌های نمایشی، بلکه به سبب عدم آشنایی با چشم‌انداز شعر

۱ـ هیچ اثر درامانیکی هرگز برای خواندن نوشته نشده، بلکه بیش از هر چیزی، همکاری هنرپیشگان را می‌طلبد، سوفوکلس، افسانه تبای، ص ۳۴۵.

متحول امروز است. ضعف «افسانه» در برابر «مرغ‌آمین» گذشته از حفظ بقایای تعابیر مرسوم و متداول در «افسانه»، ریشه در این واقعیت نیز دارد که «افسانه» امکانات نمایشی خود را به درستی جذب نکرده، حال آنکه در این مورد بخت یار مرغ آمین بوده است. و عوامل نمایشی نتوانسته مانع توفیق این شعر گردد. اما اینکه سه تابلوی مریم میرزاده عشقی نه تنها در مقابل «مرغ‌آمین» بلکه در مقایسه با «افسانه» کم رنگ جلوه می‌کند، از این روست که علاوه بر ترکیبات قراردادی در سه تابلو، غالباً منطق نظم، جای شعر را تنگ می‌کند و این توهم را پیش می‌آورد که ویژگی‌های نمایشی، سبب ضایع شدن جوهر شعر شده است.

«مرغ آمین» اثری صرفاً شاعرانه و نمایشی نیست، بلکه اجتناب‌ناپذیری منطق یک شعر نمایشی را داراست و در همه حال شعر است. به عبارتی موقعیت نمایشی «مرغ آمین» به «*چنان درجه‌ای از اوج و شدت رسیده است که شعر دارای بیانی کاملاً طبیعی است*[1]». یعنی اینکه علت وجودی خود را در فضایی دراماتیک بیان می‌کند. «مرغ آمین» به دور از لال‌بازی‌های تصویری و در حرکتی دایره‌وار، گرد عناصری مثل خلق، جهانخواره و... به ساخت شعری دراماتیک دست می‌یابد. دیالوگ‌ها جانمایه‌ی شعراند و شعر در پیوند با اجزاء و تم برجسته‌ی خود، جلوه‌ای سمبولیک پیدا می‌کند. به هر حال عناصر نمایشی این شعر به شکل اهرم‌های فعال آن عمل می‌کنند:

«بادا!» یک صدا از دور می‌گوید.
و صدایی از ره نزدیک،
اندر انبوه صداهای به سوی ره دویده ـ
«این، سزای سازگاراشان
باد، در پایان دوران‌های شادی
از پس دوران عشرت بار ایشان».

۱ـ الیوت، دیدگاه‌های نقد ادبی، ص ۸۲.

مرغ می‌گوید:
ـ «این چنین ویرانگیشان باد همخانه...[1]

۱ـ مجموعه آثار نیما یوشیج، صص ٦٠٦ـ٦١٢

راز ماندگاری یک شعر
(درباره‌ی ناقوس نیما)

از مشخصه‌های یک شعر ماندگار ظرفیت‌های متنوعی است که با گذشت زمان بیشتر کشف می‌شود. این گونه آثار پرش‌هایی به سوی آینده دارند. نفی ساده پسندی و تهدید به اذهان ساده پسند و در نتیجه تربیت ذهنی از خصوصیات این شعرهاست. بخشی از شعرهای نیما با وجود تم واحد و حتا کاراکترهای تقریباً مشابه در این ردیف جای می‌گیرند. این آثار در ساخت زبانی ویژه‌ای از یکدیگر جدا می‌شوند و مستقل به نظر می‌آیند. «ناقوس» شعری از این گونه است.

نیما «ناقوس» را پس از ۱۳۲۰ می‌سراید، به هنگامی که شبی عصبی (سلطنت رضاخان) جای خود را به شبی محیل (رژیم محمدرضا) می‌سپارد:

...یا زین شب محیل
(کز اوست هول
گریان به راه رفته شتابان)

صبحی‌ست خنده بسته به لب؟ ـ یا شبی‌ست کاو
رو در گریز از در صبحی‌ست
در راه این دراز بیابان؟

(مجموعه آثار، از ص ۴۳۶ به بعد)

با این همه طنین این شعر، آمیزه‌ای از نشاط و درد و شک و یقین است. این طنین دلکش، حس نهفته‌ای را در چشم و دل آدمیان بیدار می‌کند و تمرکز این حس منتشر در نقطه‌ی ارجاع شعر ـ دینگ دانگ ـ صورت می‌گیرد. ترجیعی که تمام تداعی‌های تصویری و حسی به دور آن می‌چرخند و خواننده از همین نقطه و از همین صدای مؤکد به جمال و کمال تصویرها و ترکیب‌ها می‌نگرد و به طنین احساس شاعر گوش فرا می‌دهد. دینگ و دانگ که برانگیزنده‌ی پرسش‌های «ناقوس» نیز هست، تجاهل العارف شعر به حساب می‌آید. این صدا از قلب شهر ـ مکان ـ و در شبی ـ زمان ـ که:

کز اوست هول
گریان به راه رفته شتابان...

بر می‌خیزد و به اوج می‌رسد. در شبی که جنب و جوش و حرف و حرکتی پنهانی هم در میان است و به لحاظ تاریخی «چیزی» جا به جا شده است. «ناقوس» اما به یک گزارش تاریخی تبدیل نمی‌شود. استعاره‌ها، تصویرها و نمادها شب تاریخی آن سال‌ها را مطرح می‌کند. درگیری‌های تازه‌ی شاعر با طنین «ناقوس» و تعقیب و تجسم این طنین:

دینگ دانگ چه صداست؟
ناقوس!
کی مرده؟ کی بجاست؟

شکل‌گیری درونی و بافت ذهنی شعر را نیز دنبال می‌کند، با اینکه انتزاع فرم و تکنیک از محتوا وقتی «*اساس زیبایی، راستی و حقیقت است*» (نیما) موردی ندارد.

اساس زیبایی در این شعر آنجاست که طنین ناقوس از رمزها و رازها در شبی سرد پرده برمی‌دارد. هشدار می‌دهد و:

او روز و روزگار بهی را
(گمگشته در سرشت شبی سرد)
تفسیر می‌کند.

ناقوس، این بوی خیر را می‌شنود که:

این نکته گشته فاش
کاین کهنه دستگاه
تغییر می‌کند.

و گاه درنگی خیامی برگذر عمر دارد:

راهی به زندگی‌ست
از مطلع وجود
تا مطرح عدم...

و بدین ترتیب طنین «ناقوس» گاه کیفیتی تغییر دهنده و گاه تفسیر کننده پیدا می‌کند. «ناقوس» همچون یک شعر نمادین (سمبولیک) نیز می‌تواند مطرح باشد. سمبول نه در حد علامت و نشانه (مثل خروس که سمبول صبح و سحر است) بلکه به شکل نمادی که لایه‌های گوناگونی از پیام رسانی، پیش بینی امور محتمل، شکست و پیروزی و اتصال یاس و امید را در خود نهفته دارد. کارِ نیما در شعر «ناقوس» ارتباط و پیوند دادن اضداد و تعارض عناصر است، به شکلی که وجه انبساطی و امیدوارانه‌ی شعر غالب شود. از طرفی این شعر نمادین، خود از یک دسته نمادهای درونی (تصویرها، استعاره‌ها) درست شده: زنجیرهای بافته ز آهن، صبح تازه، فریب خانه، شیطان، سرای هول، کشت‌های سوخته، گلستان، مرغ اسیر و...، این نمادها گرد این طنین می‌چرخند و طنین این چرخش، سمفونی بزرگی را به وجود می‌آورد که سمت تداعی‌های شعر را نشان می‌دهد؛ از سوی

دیگر «ناقوس» به لحاظ داشتن شیوه‌ی تفکر اساطیری شعری اسطوره‌ای به حساب می‌آید و «*اسطوره را مردمی می‌سازند که به طور نسبی در مرحله‌ی نخستین رشد فرهنگی زندگی می‌کنند، با این همه هنگامی که عقل و دانش، این شیوه‌ی بیان را از اعتبار می‌اندازد توجه به اسطوره و شیوه‌ی تفکر اسطوره‌ای همچنان جای خود را در ادبیات حفظ می‌کند*[1]». «ناقوس» امور محتمل یا واقع را به شیوه‌ی بیانی اسطوره‌ای عرضه می‌کند. در اینجا اسطوره همان حقیقت است که با ظاهری بدوی جلوه می‌کند. و پیش از آنکه «*اسطوره‌ای فولکلوری یا دینی باشد، نوعی موضع رمزی است که با کاربرد صحیح تصویرگری صورت نوعی ایجاد می‌شود*[2]».

این شعر اسطوره‌ای تجربه‌های سیاسی ـ اجتماعی شاعر را به زبانی سمبولیک بیان می‌کند. «ناقوس» سخنگو، ما را در فضای اسطوره‌ای این شعر رها می‌سازد و رابطه‌ای اسطوره‌ای را بین خواننده و شعر برقرار می‌کند. گویا «ناقوس» پس از عبور از منشور رنگین میتولوژی به دست ما می‌رسد.

شعر «ناقوس» که با بافتی سیاسی ـ اجتماعی و تا حدی فلسفی به استنباط جهان و رابطه با آن می‌پردازد، برجستگی خود را با بافت و ساخت تازه‌ی زبانی نیز نشان می‌دهد. این شعر برخلاف «امید پلید» و «پریان» نیماکه متکی بر ظرائف و تنوع پنهان موسیقایی است، چندسویگی خود را مدیون غرابت‌ها و ابداعات تصویری و ورود به جهان‌های تازه است. «ناقوس» رابطه‌ای نو با زبان برقرار می‌سازد. این روابط وجوه مختلفی دارد:

۱ ـ رابطه‌ی تصویری

در این شعر، تصویر به عنوان یک امکان زبانی، نه صرفاً در شکل اضافه‌ی وصفی و تشبیهی بلکه به صورت اندیشه‌ی تصویری مورد نظر است. «*اندیشه‌ی*

۱ـ لایونل تریلینگ، ترجمه احمد گلشیری، جنگ اصفهان، ۱۳۶۰.

۲ـ دیوید ویچر، دکتر غلامحسین یوسفی، محمدتقی صدقیانی، شیوه‌های نقد ادبی ص ۲۵۹.

تصویری تا حد زیادی اندیشیدن از طریق تداعی و استعاره است. نتیجه‌ای که از آن حاصل می‌شود وضوح معنا و ادراکات... است[۱]». و یا اندیشه‌ی تصویری بدان معنا که آنچه از آن سخن گفته می‌شود به نوعی مشاهده کنیم (ببینیم) و به تعبیر استلانیسلاوسکی: «*حرف زدن به معنای ترسیم تصویرهای بصری است*». با این وصف تصویرپردازی نه به گونه‌ی کشف واعلام یک تصویر ناب و درخشان بلکه به صورت ترسیم تصویرهای بصری مورد توجه است. یا به گفته‌ی نیما: «*در حین توصیف از چیزی لازم است که لوازم جلوه‌ی مادی آن چیز را چنان‌که در خارج از شما قرار گرفته است در نظر داشته باشیم*[۲]».

بانگ بلند دلکش ناقوس
در خلوت سحر
بشکافته است خرمن خاکستر هوا
وز راه هر شکافته با زخمه‌های خود
دیوارهای سرد سحر را
هر لحظه می‌درد....

در اینجا گرچه با تصاویری مثل «خرمن خاکستر هوا» و «دیوارهای سرد سحر» رو به روییم که تازه و به اصطلاح دست اول است اما کشش تصویری دیگری نیز ما را به خود فرامی‌خواند. وقتی «می‌بینیم» که خرمن خاکستر هوا شکاف بر می‌دارد و از این راه در دیوارهای سحر نفوذ می‌کند، با تصویری بصری رو به رو می‌شویم ـ مادی کردن تصاویر بی‌آنکه متکی به فرمول‌های تصویرسازی باشیم. «ناقوس» در چند جا وجه دیگری از تصویر را ارائه می‌کند:

مانند مرغ ابر
کاندر فضای خامش مرداب‌های دور

۱ـ آورنرزیس، فریدون شایان، زیبایی‌شناسی علمی، ص ۲۰۹
۲ـ برگزیده اشعار نیما یوشیج، ص ۱۵۲، سازمان کتابهای جیبی

هر لحظه می‌پرد؛
او می‌پرد به هر دم با نکته‌ای که در
طنین او به جاست
پیچیده با طنینش در نکته‌ای دگر
کز آن طنین به‌پاست.

در اینجا نیز چشم به پریدن مرغ ابر نمی‌دوزیم. بلکه سیر حرکت تصویر را ـ که این پریدن را هم در خود دارد ـ دنبال می‌کنیم. سیر این حرکت، سیر طنین «ناقوس» نیز هست که آرام آرام نکته‌ای (رازی) را به آفاقی دور می‌پراکند؛ نکته‌ای را که در طنین خود دارد و بعد نکته‌های دگر در طنین‌های دگر؛ تا جایی که از تکرار ضربه‌های «ناقوس» دهان می‌گشاییم:

ناقوس !
کی مرده؟ کی بجاست؟

۲ ـ رابطه‌ی ابداعی

نیما در «ناقوس» چنان‌که در چند شعر دیگر مثل «مانلی»، «درفروبند»، «شهر صبح» و... روابط ابداعی و تازه‌ای را ـ نحوتازه، بافتی نامأنوس و... ـ بین واژگان شعر برقرار می‌سازد. ابداعات نیما تأیید این نکته نیز هست که زبان در شعر، وسیله نیست و هیچ چیز بیرون از زبان شعر اتفاق نمی‌افتد. ایجاد روابط نو بین واژگان و ترکیبات شعر، سبب احیاء کلمات روزمره و زدودن تکرار از اندام‌های شعر می‌شود. این غرابت لحن و روابط نو باعث می‌شود که به قول آندره مالرو: *«بیندیشیم و ناگفته‌ها را دریابیم»*:

بس وقت شد چو سایه که بر آب
وز او هزار حادثه بگسست.
وز هر رگش ز هوش برفته



او با نوای گرمش دارد
حرفی که می‌دهد همه را با همه نشان.
تا با هم آورد دل‌های خسته را...



آنان ز جاکه باد در آید
همپای گاه و گاه نه همپا،
فکر خودند آنان...
بسیارها نموده هر آیین
با خلق ره به خیر و سلامت
بسیارها گشوده سخن‌ها...



در حبسگاه‌هایی که ز شب جسته‌اند رنگ...



آیین دستبرد می‌آموزد
فقر شکسته روی...

۳ـ رابطه‌ی تعبیری ـ تصویری

در شعر نیما «*واژه به صورت ساده‌ای به‌کار نمی‌رود بلکه عامل برانگیزنده‌ی تصاویر نیز محسوب می‌شود*». **از این رو واژگان نیما در عملکرد خلاق خود ـ جمله‌سازی و... ـ ارگانیسم زنده‌ای را که مبتنی بر شناخت تصویری و ترکیبی واقعیت است مطرح می‌کند. در اینجا هر تعبیر و ترکیب نو جز ایجاد حس و حرکتی تازه، کار دیگری ندارد.**

افسون بر آب ریخته



او با لطیفه‌ی خبر صبح خند خود
آورده است صفا نرم...
پوشیده هر نوایش گوید: «باید
فکر از برای آنچه نه بر جای هست کرد»



او چاره می‌فروشد ـ او شور می‌خرد...

۴ ـ رابطه‌ی مفهومی

وقتی اندیشیدن به کمک تصاویر صورت می‌گیرد، فضای کلی شعر را پرتوهای نوی می‌پوشاند. اما این بدان معنا نیست که شاعر در یک شعر بلند نیز تنها به شیوه‌ی تصویری بیان مقید است و از این طریق «ناب» بودن شعرِ خود را اعلام می‌کند. گاه تفکر اسطوره‌ای یک شعر که تنوع حس و حرکت و طرح افق‌های مختلفی به میان می‌آورد، هر نوع الگوسازی در زبان و بیان را به کنار می‌نهد و امکانات بالقوه‌ی دیگری را ـ ایما و اشاره، بیان موجز روایی، و شیوه‌ی مفهومی بیان ـ فعلیت می‌بخشند. در شعر «ناقوس» نیز مطلب از همین قرار است. در این شعر همان طور که اشاره کردم، ترسیم تصویرهای بصری در جای خاص خود نشسته‌اند اما عصیانگری و «آنِ» شعر، مرزهای ناب بودن را در هم می‌شکنند و شیوه‌ی غیر تصویری را ـ شیوه‌ی مفهومی بیان ـ به کار می‌گیرد. در این گونه موارد چون بافت تازه و غریب زبان نیما مطرح است، شعر آسیبی نمی‌بیند.

بی هیچ ریب، آنچه که ناقوس
تفسیر می‌کند همه حرف شنیدنی‌ست:
«دوران عمر زودگذر ارزشیش نیست
در خیر از برای کسان

گر بارور نباشد
سود هزار تن را
اندر زبان کار تنی چند
خواهان اگر نباشد»...

■

دینگ دانگ در شتاب
در هر درنگ که باید
با این لطیف دم
بیهوده آن سحر خوان ناقوس
در التهاب سوز نهان نیست
با داستان او
جز خیر از برای کسان نیست

۵ـ رابطه‌ی تصویری ـ توضیحی

در این گونه موارد پاره‌هایی از شعر، آمیزه‌ای از تصویر و قدری توضیح است و اثر جادویی نوعی غرابت در آن محسوس است. در اینجا زوایای نه چندان دور از دسترس شعر، به گونه‌ی فردیت یافته‌ای مطرح می‌شود:

او در فریب خانه که ما راست،
تصویرها گشاد خواهد؛
آنگاه در برابر شیطان
زنجیرها نهاد خواهد
میزان برای زیستن (آنگونه کان سزد)
خواهد به دست کرد.

۶ـ رابطه‌ی موسیقایی

می‌دانیم که نیما چیزی بر افاعیل اوزان مرکب نمی‌افزاید[1] و مصرع‌ها را بیش از حد عروضی‌شان به اصطلاح «کش» نمی‌دهد. بدین معنی که مثلاً در شعر «ناقوس» (بحر مضارع نیمایی) کوتاه و بلندی مصرع‌ها را در حدود تغییرات داخلی ارکان بحر فوق نگه می‌دارد. با این همه در شعر «ناقوس»، وزن چونان تپش و آهنگ یک مطلب باواقعیت نزدیکترین ارتباط‌ها را دارد. در اینجا موسیقی (وزن شعر) نمی‌خواهد ظرفی برای بیان مفاهیم و موسیقی کناری شعر محسوب شود. بلکه همچون یک امکان زبانی ـ دینامیسم زبان ـ مطرح می‌شود. نیما درباره‌ی وزنِ شعر می‌گوید: «*برای هر شکلی که وجود دارد وزنی حتمی است. نباید گفت فلان شعر وزن ندارد. بلکه باید فکر کرد، خوب یا بد، وزنی که به آن نسبت داده می‌شود از روی چگونه درخواست‌های نظری و ذوقی بوده است آیا با آن درخواست‌ها که بوده مطابقه می‌کند یا نه؟*[2]» نیما در این خصوص نیز هیچ چیز را «تکرار» و «تقلید» نمی‌کند بلکه دریچه‌های جدیدی را از نوعی رابطه‌ی موسیقایی بر ما می‌گشاید. بدین معنی که ریتم کلام و ریتم معنا در همه جا با هم هماهنگی و مطابقت پیدا می‌کند، و وزن جذب مکانیسم زبان می‌شود.

ریتم تند برای مفاهیم اخطاری:

دینگ دانگ!... یکسره
از میمنه،
تا میسره،
آن بافته گسیخت.
و اهریمن پلید

۱ـ وزن‌هایی که نمی‌توانند طولانی بشوند جامدند و غیر مستعد، به عکس وزن‌هایی دیگر که مستعد و متحرک هستند. (برگزیده اشعار نیما یوشیج، جیبی ص ۱۳۲)

۲ـ نیما یوشیج، تعریف و تبصره و یادداشت‌های دیگر، ص ۱۰۲.

افسون بر آب ریخت.
بر چیده گشت
آمد نگون،
وز هم گسست
شالوده‌ی فسانه‌ی دیرین.

ریتم آرام برای معانی وصفی:

او با لطیفه‌ی خبر صبح خند خود
(کز آن هزار نقش گشوده
وز خون ما، سیاه گرفته‌ست رنگ)
بر این صحیفه خط دگرسان
تحریر می‌کند
وین حرف ز ارغنون نوایش
تقریر می‌کند:
«در کارگاه خود به سر شوق آن نگار
زنجیرهای بافته ز آهن
تعمیر می‌کند».

شعر «ناقوس» با رابطه‌های مختلفی که با زبان برقرار می‌کند در پی رابطه‌ی عمیق‌تری است. *«رابطه‌ای بین خود و گیرندگان خود که لازمه‌ی اثر و شناسایی است».* (نیما) در کار نیما تغییر و روابط نو بین عناصر شعر صرفاً به قصد نو کردن قالب‌ها صورت نمی‌گیرد، بلکه نو شدن قالب‌ها با تغییر و نو شدن انسان همراه است و در شعر «ناقوس»، انسان نو جز از طریق رابطه‌ای نو قابل ارائه نیست. نیروی نو و بشری موجود در شعر نیما شورش در زبان را به وجود می‌آورد، نوخواهی نیما هیچگاه به انتزاع نمی‌انجامد چرا که تنهایی نیما پرجمعیت‌ترین گوشه‌ی عالم است. نیما به «چگونه بگوید» ـ تکنیک شعر ـ از آن رو اهمیت می‌دهد که مدام

چشم‌انداز «چه چیزی بگوید» را پیش رو دارد.

از خصوصیات شعر نیما یکی هم تأثیر متقابل تاریخ بر هنر و هنر بر تاریخ است. شعرهای پیچیده‌ی نیما و یا پیچیدگی‌های شعر نیما، همیشه ناظر بر عینیت‌هاست که گاه جنبه‌ی طبیعت گرایانه و گاه انسانگرایانه دارد. نیما غالباً به خواننده‌ی عادی تکیه نمی‌کند بنابراین رابطه‌ی شعرهای پیچیده‌ی او با خواننده، رابطه‌ی پیچیده‌ای است. دراین موارد شعر نیما به تفسیرهای آکادمیک تن در نمی‌دهد، و ناگفته‌ها را به عهده‌ی درک شخصی خواننده می‌گذارد:

در عالم به پا شده‌ی زندگان ولیک
باشد خبر دگر،
از هر خبر که آید، زاید دگر خبر.
افزاید آنچه در خط چو طلسمش،
در ریشه‌ی خطوط منظم،
امروز خواندنی‌ست
وین حرف‌ها از او
در چشم گوش‌ها
در گوش چشم‌ها
فردا شنیدنی است.[1]

۱ـ مجموعه آثار نیما یوشیج، صص ۴۳۶ـ۴۴۸.

نوعی رقص در قلمرو زبان
(درباره‌ی «امید پلید» نیما)

در بین شاعران معاصر ایران کمتر شاعری مثل نیما در شعر خود به پرندگان خیره شده است. اصرار نیما در این کار به حدی است که می‌توان «منطق الطیر»ی هم برای او در نظر گفت. «ققنوس»، «مرغ غم»، «غراب»، «مرغ مجسمه»، «خروس»، «جغد»، «لاشخور»، مرغِ «خواب زمستانی»، «تیرنگ»، «توکا»، «کاکلی»، «مرغ شباویز»، «مرغ آمین» و... و بالاخره خروسان شعرِ « امید پلید»،از جمله مرغانی به شمار می‌روند که در شعر نیما جاخوش کرده‌اند. این مرغان گرچه از وجوه مشترکی برخوردارند، اما هریک، جدا جدا نیز دارای هویتی مستقل‌اند . توجه شاعر به پرندگان که برخی «شوم» و بعضی «مبارک دم»اند، نه از سر تفنن بلکه برآیند نوعی جبر سیاسی ـ اجتماعی است (که می‌تواند موضوع مقاله‌ی جداگانه‌ای باشد). آل احمد در مقاله‌ی «مشکل نیما یوشیج» توجه نیما به این دو دسته از پرندگان را این گونه مورد اشاره قرار می‌دهد: *«یأس و بدبینی اشعار دوره‌ی خفقان، درد بیشتری دارد و*

تیرگی بیشتری... «وای بر من» فریاد شاعر تنهایی است که دارد خفه می‌شود... همین تنهایی و بی‌پناهی است که نیما را این همه متوجه‌ی مرغان ساخته و در آرزوی زندگی بی در و بند آنهاست که توجه به مرغان کم کم در تمام آثار او تعمیم یافته است و از طرف دیگر ـ این زندگی رمزی درزی مرغان ـ آن‌هم مرغان شوم و تنها را باید اثری از دوره‌ی سکوت پیش از شهریور ۱۳۲۰ دانست. چون همین نیما در سال‌های پس از شهریور ۲۰ اگر هم از مرغی دم می‌زند از خروس است». «امید پلید» که در ۱۳۱۹ سروده می‌شود و صدای پر و بال زدن‌ها از رخنه‌ی دیوارهای پیش از شهریور ۲۰ به خوبی در آن به‌گوش می‌رسد، شعری است سمبولیک با لایه‌های تو درتو ـ اندیشه‌ها و تداعی‌های حسی و تصویری ـ در این شعر به رغم مِه ابهام؛ مادیت اشیا و عناصر به وضوح قابل مشاهده است. این شعر در واقع عرصه‌ی تقابل و رویارویی دو عنصر (دو نماد) کاملاً ملموس اما آشتی‌ناپذیر است. از یک‌سو سوداگران شب بر مرکب تیرگی نشسته‌اند و امید زوال صبحگاهان را در سر دارند و از سوی دیگر خروسانی که یک صدا در ناحیه‌ی سحر خبر از رسیدن صبحی روشن را با مردمی منتظر در میان می‌نهند. ستیز این دو عنصر (دو نماد) در سرتاسر شعر به چشم می‌خورد. در این شعر، خروسِ پیرزن و دیگر خروسان، آوازهایی را به امید رهایی سر می‌دهند.

وقتی به «امید پلید» می‌رسیم شاخص‌های شعر نیما ـ نحو، ترکیب تازه‌ی کلام، افق زبان، ساز و کار جدید واژگان، طرح و فضاسازی تازه، عملکرد طبیعی وزن و قافیه و معماری شعر ـ از طرف او پیشنهاد و تثبیت شده است. (در شعرهایی مثل ققنوس، پریان، اندوهناک شب، گل مهتاب، وای بر من، همسایگان آتش و...) یعنی نیما تا رسیدن به این شعر ـ امید پلید ـ خیلی راه‌ها را درنوردیده است. با این حساب شیوه‌های نامنتظر این شعر از منشورِ تجربه‌های بسیاری گذر کرده است. چرا که نیما از زبان قراردادی و نظام ارزشی متداول شعرهای پیشین خود فاصله‌ی بسیاری گرفته است. این مقاله تازگی و انفراد و ارزش‌های جدید این شعر را با تأملی بر انتظام طبیعی آن (هارمونی شعر) دنبال می‌کند.اما قبل از آن باید به عناصر

نمایشی این شعر که در ساخت تازه‌ی موسیقایی ـ انتظام طبیعی ـ قابل تصوراند اشاره کنم. عناصری مثل:

الف ـ راوی ـ (که پنهان در سطرهایی است که می‌آید):

در ناحیه‌ی سحر، خروسان
این‌گونه به رغم تیرگی می‌خوانند:
ـ «آی آمد... (مجموعه آثار، ص ۳۸۴ به بعد)

ب ـ کاراکترها: سوداگرهای شب ـ خروسان

ج ـ دیالوگ: (آی آمد صبح روشن از دور
بگشاده به رنگ خون خود پر....»

د ـ صحنه‌آرایی:

الف ـ به وسیله‌ی تداعی‌های تصویری:

از پیکر کله بسته دود دنیا
آنگه بجهد شراره‌ها،
از هم بدرند پرده‌هایی را

هـ ـ به وسیله‌ی تصویر:

استاده ولیک در نهانی
سوداگر شب به چشم گریان
چون مرده‌ی جانور ز دنب آویزان؛

ز ـ زمان و مکان: در ناحیه‌ی سحر

در این بحث این نکته نیز روشن می‌شود که شعر موزونی مثل «امیدپلید» در واقع دارای چه حالت‌های غیر منتظره‌ای در وزن (هارمونی) است که به رغم بافت حکایی ـ نمایشی آن در دم و بازدم‌های خود بـه یکـنواخـتی و تکـرار (اشـباع) نمی‌رسد.

این را باید به یاد داشته باشیم که نیما همیشه به دنبال حقایقی بـرای کشـف

کردن است. به کلام دیگر شور مکاشفه یکی از مایه‌های رنج نیماست. این مکاشفه حد و مرزی نمی‌شناسد و در یک نقطه توقف نمی‌کند. قلمرو نحو، تصویر، وزن، قافیه، معماری، شعر و... را درمی‌نوردد.

«امید پلید» به لحاظ وزنی در یکی از اوزان شعر سنتی ـ وزن رباعی ـ سروده شده اما وقتی نیما به این وزن سنتی دست می‌زند به تعبیر والتر بنیامین: *«سنت، خود واقعیتی می‌شود به طور کامل زنده و به شدت تغییر پذیر»* یعنی این وزن سنتی، تولدی دوباره می‌یابد تا جایی که گویا بیان احساس و اندیشه‌ی این شعر جز به وسیله‌ی ریتم ـ وزن موجود در «امید پلید» امکان‌پذیر نیست و به نظر می‌رسدکه *«بیان نشده‌های»* نیما، فقط سوار بر گروه اسبانی نامرئی (خطوط ملودیک) این شعر، از راه فرار می‌رسند. نیما خود معتقد است که:*«وزن یکی از ابزارهای کار شاعر است. وسیله‌ای برای هم آهنگ کردن همه‌ی مصالحی است که به کار رفته است و با درونی‌های او باید سازگاری داشته باشد. از این حیث که اگر بسیار درونی می‌بیند وزن‌های شعری قدیم و اگر به جز این است بهتر این است که بسازد»*.

در «امید پلید» نیما وزن دیگری را از دلِ وزن رباعی بیرون می‌کشد و به تعبیر خودش همان‌گونه که اعتقاد خود اوست با طبیعت کلام مربوط است. این طبیعت کلام است که فرمانرواست نه وزن، در اینجا دیگر نیما به عادت‌های گوش خواننده اهمیت نمی‌دهد بلکه با این عادات می‌ستیزد. بافت غریب و وحشی این وزن، ریشه در همین گونه عادت ستیزی‌ها دارد:

کی مدعی است چشم آن بدجوی،
بر چهره‌ی تیره رنگ گنداب،
چون بسته نظر،
شیرینی یک شب نهان را
تجدید نمی‌کند؟
او با نظری دگر در این کهنه جهان می‌نگرد؛

با شکل دگر چو جنبد از جا
در ره گذرد؛
زین روی سوار تازیانه‌ی خود
می‌باشد.

که پای ترنّم و تنوع آواها در بین است. این ترنّم و چند آوایی، سرانجام به خطوطی ملودیک تبدیل می‌شود. از اینها گذشته غرابت و تازگی وزن «امید پلید» را نباید در شکل بصری و فیزیکی آن جستجو کرد، بلکه این ویژگی، معلول علت‌هایی است که در اینجا به توضیح آنها می‌پردازم:

نیما دیواری قدیمی را خراب می‌کند تا در پس آن به چیزی تغییرناپذیر (شعر) که در تاریکی پنهان است دست یابد. به مدد این پرده‌برداری شگفت و ناگهانی «*شعر مثل نوری خیره کننده چشم خواننده را می‌آکند*[1]» و دچار اعجابش می‌کند. این اعجاب و شگفتی که غالباً موزون و مترنّم است، رقص انگیزی خاصی به شعر نیما می‌دهد. این خصوصیت سبب می‌شود که خواننده و منتقد نیز بقایای عادات سنتی شعر نیما را نبینند. عاداتی مثل وفور قافیه که بوی آن تقریباً در اینجا بلند است. قافیه‌هایی مثل: لب، شب، بنیان، طوفان، چالاک، غمناک، خاک، پاک، گریان، آویزان، دیوار، قرار، پیدا، خوانا، زمزمه، رمه، خودبین، غمگین، بالا، شیدا، روشن، افکن، آب، پرتاب، نگرد، خورد، گوید، جوید و...

نیما می‌خواهد شعر به طبیعت نثر نزدیک و موسیقی عروضی از آن جدا شود: «*عقیده‌ام بر این است که مخصوصاً شعر را از حیث طبیعت بیان به طبیعت نثر نزدیکتر کرده به آن اثر دلپذیر نثر را بدهم تا از تمام بیت بوی قافیه بلند نباشد*»:

سوداگرهای شب گریزان،
بر مرکب تیرگی نشسته،
دارند ز راه دور می‌آیند»...

۱ـ جملاتی از میلان کوندرا، درباره‌ی رمان، ص ۱۷۳.



بر تیرگی سحر بیاویزد
تا تیرگی از برش
نگریزد.
تا دائم این شب سیه بماند.

و این همان جایی است که به نظر نیما باید *«هر قاعده و سنتی در برابر این خواهش طبیعت که کلام گوینده باشد زانو به زمین زده و تابع شود».*

نحو جدید، نوعی غرابت و تازگی را در فضای کلی این شعر ایجاد می‌کند و به وزن ظرفیت و تنوع می‌بخشد:

تا دائم این شب سیه بماند
او می‌مکد از روشن صبح خندان.

(که صفت به جای اسم آمده است)

طنین تفکر نیما موجب ارتباط و انتظام شعر او می‌شود. این طنین مجموعه‌ای از آگاهی‌های تاریخی ـ سیاهی و در واقع همان نگاه تازه و منحصر به فردی است که نیما به جهان پیرامون خود دارد. در «امیدپلید» تقابل و تضاد سوداگرهای شب و خروسان بر زمینه‌ای ریتمیک صورت می‌گیرد که سر در پی هم نهاده‌اند، و تصور اسبانی وحشی را پدید می‌آورد که بر دو پای رو به روی هم به هوا برخاسته‌اند:

آن‌دم که به زیر دودها پیداست
شکل رمه‌ها،
وز دور خروس پیرزن خواناست،
او بیشتر آورد به‌دل بیم،
این زمزمه‌ها
کز صبح خبر می‌آورد باز،
همچون خبر مرگ عزیزان

او راست به گوش...

«وزن صدای احساسات و اندیشه‌های ماست» نیما مدام بـه انـتظام طـبیعی شـعر می‌اندیشد. هر چند وسوسه‌ی وزن او را رها نمی‌کند:

زین روی سوار تازیانه‌ی خود
می‌باشد.
چون ذره دویده در عروق دنیای زبون
بس نقطه‌ی تیرگی پی هم
می‌چینند.

گرچه از دیدگاه عروض می‌توان کلمات «می‌باشد» و «می‌چینند» را آغـاز یک مصرع (با نوعی سکته‌ی وزنی) در حوزه‌ی وزن جـاری «امـیدپلید» بـه حسـاب بیاوریم اما در واقع تداوم حسی مصرع‌های پیشین، چـنین بـرش‌هایی را مـجاز می‌سازد.

نمونه‌ای دیگر:

تا تیرگی از برش
نگریزد.
وندر دلشان امید می‌افزاید.
می‌پاید
می‌پاید

نیما بـی‌تکلف‌ترین شـاعر مـعاصر ایـران است. بـی‌تکلف و جسـور. ایـن خصوصیت را می‌توان بیشتر در مواردی احساس کرد که او در اوزانی که کـوتاه کردن یک مصرع با خطر از دست رفتن همان مصرع و اصولاً شعر همراه است حاضر نیست حتا یک کلمه‌ی وزن پر کن را به کار گیرد و همین کار خود نوعی غرابت و تازگی را در وزن شعر او ایجاد می‌کند:

از پیکر کله بسته دود دنیا

آنگه بجهد شراره‌ها،

که مثلاً می‌توان گفت (آنگه بجهد شراره‌های سوزان) اما نیما این‌کار را نمی‌کند.

نمونه‌ی دیگر:

آن‌دم که به زیر دودها پیداست
شکل رمه‌ها،
او بیشتر آورد به دل بیم،
این زمزمه‌ها

در این شعر ـ «امید پلید» (و «پریان» و چند شعر دیگر نیما) ـ که پاره‌هایی از آن به نثر زنده و محاوره‌ای بی‌شباهت نیست، چیزی شرح‌ناپذیر ـ نوع موزونیت فرّار؟ تجاوز به مطلقیت وزن؟ - دیده می‌شود یا «*وزن ایده، وزن تصویر، وزن صوت؛ جملگی مانند گفتار و موسیقی و تصویر در یک فیلم یکدیگر را تقویت می‌کنند؟*[1]» بدین ترتیب در شعر نیما همه چیز ـ وزن نیز ـ در حال فعل و انفعال و تکامل است و این سنتز ـ وجود این نوع وزن (هارمونی) ـ از طرفی ریشه در چگونگی بیان مشاهدات نیما دارد؛ شاعری که مدام بر آن است که به تعبیر سن‌ژون‌پرس «رشته‌ی عادات ما را بگسلد» و ریتم زمان را کشف کند. بیشتر بندهای «امید پلید» می‌تواند شاهد این مثال باشد.

در شعر نیما بحثی از خوشتراشی الفاظ در میان نیست. بافت وحشی و غریب شعر نیما سبب احیاء کلماتی می‌شود که تأثیر حسی و شعری خود را از دست داده‌اند و بدین طریق موسیقی پنهان در این دسته از کلمات، بار دیگر فعل و انفعالی می‌یابند و جذب هارمونی شعر می‌شوند:

کی مدعی است چشم آن بد جوی،
بر چهره‌ی تیره رنگ گنداب،

۱ـ جملاتی از میلان کوندرا، درباره‌ی رمان، ص ۱۷۳.

چون بسته نظر،
شیرینی یک شب نهان را
تجدید نمی‌کند؟

قافیه‌های نامنتظر، ایجاد نوعی موسیقی می‌کند که در تعمیم حس شعری مؤثر است. نیما می‌گوید: *«باید قافیه را سرد نگرفت»* **و** *«قافیه را باید طنین مضاعف ساخت که به مطلب بخورد والا لزومی ندارد».* **در شعر «امیدپلید» گرچه بقایای قافیه‌ی سنتی در چند جا دیده می‌شود، اما دینامیسم نوعی قافیه‌ی پنهانی، در جایی که از قوافی معهود خبری نیست، طنین مضاعفی ایجاد می‌کند و گوش به ترک عادت‌ها آماده می‌شود:**

او (آن دل حیله‌جوی دنیا)
آن هیکل پرشتاب خودبین،
خشکیده به جای خود بسی غمگین
هر لحظه‌ای از غم رست در حال دگر...

در حاشیه:

نیما شعر دیگری هم دارد به اسم «پریان» که در وزن شعر «امید پلید» ـ وزن رباعی ـ سروده شده است. اخوان ثالث در «بدعت‌ها وبدایع نیما یوشیج» صفحه‌ی ۱۳۹ به این شعر اشاره کوتاهی دارد. او می‌نویسد: *«تغییرات داخلی این وزن (یعنی گوناگون شدن ارکان و به اصطلاح زحافات) آن بسیار زیاد است. نیما از اغلب تغییرات و اجازه‌ها و امکانات وزن در شعر «پریان» استفاده کرده است و در هر جا خواسته مصرع‌ها را سرانجام بخشیده و کار از نظر وزن میدان فصیح‌الارجایی بس شگفت پیدا کرده است».* **در شعر «پریان» وزن صرفاً متکی به کمیت و القائات صوتی خود نیست، بلکه تنوع وزن تا حدی نیز مدیون تصرف شاعر در عادات نحوی و... است:**

گنجینه‌ی کشور بن دریا را
دادم به کف شما کلید،

خواندید به لحن‌های خود غم‌آور.
با موی طلایی و به تن‌های سفید

(مجموعه آثار، از ص ۳۶۶ به بعد)

این دو شعر شباهت‌های دیگری نیز با هم دارند. کاراکترها در «امید پلید» (خروس، سوداگر شب) و در «پریان» (شیطان، پریان در تقابل باهم قرار می‌گیرند. مثل چند شعر دیگر نیما.

شور و شوق مکاشفه، نیما را بر آن می‌دارد تا نه تنها به کشفِ ریتم و وزن زمانه‌ی خود بپردازد بلکه چشم‌اندازی از تنوع و امکانات وزن را برای نسل‌های آینده پیشنهاد کند و این افزون بر آن است که درباره‌ی شعرهای بی‌وزن شاملو می‌گوید: *«وزن، صدای احساسات و اندیشه‌های ماست»* **از این دو شعر که بگذریم شعر «همه شب»** *(مجموعه آثار، ص ۶۲۲)* **که در سال ۱۳۳۱ می‌سراید گواه همین نکته است و گرچه شاملو درباره‌ی این شعر می‌گوید که نیما برای دادن وزن به آن، شعر را خفه کرده است اما الحق بی‌تابی اندام شعر و کرشمه‌ی وزن در «همه شب» و در نتیجه طرح ایجاد اوزان پیوندی ـ که بعدها شاعران معاصر به آن می‌پردازند ـ از همین زوایا قابل بررسی است.**

دقت کنید:

به سراغ من خسته چو می‌آمد او
بود بر سر پنجره‌ام
یاسمین کبود فقط
همچنان که او می‌آید به سراغم پیچان

یا:

...فکنید مرا
به زبونی و در تب و تاب
همچنان شمع که می‌سوزد با من به وثاقم، پیچان.

نیما شعر دیگری هم دارد ـ «شب همه شب» (مجموعه آثار، ص ۶۳۳) که خودش در این باره می‌نویسد:

«این شعر را مخصوصاً به دو وزن ساخته‌ام» و این را خوب می‌دانیم که نیما شاعر متفننی نیست.

شب هم شب شکسته خواب به چشمم
گوش بر زنگ کاروانستم...

بدین ترتیب می‌بینم که در شعر نیما، وزن چیزی بیش از وزن است، مخصوصاً که او به خواننده‌ی عادی تکیه نمی‌کند و خطابش به همه‌ی کسانی است که در عالم شاعری حواس جمعی دارند. نیما در واقع، موقعیت انسان معاصر را با «هارمونی» تازه‌ی شعرش مطرح می‌کند. بعدها وقتی فروغ فرخزاد می‌گوید: *«باید وزن زمانه را کشف کرد»* و یا اینکه: *«وزن باید مثل نخی باشد که کلمه‌ها را به هم مربوط می‌کند»* یا : *«اگر کلمه‌ای در وزن نمی‌گنجد و سکته ایجاد می‌کند، از این سکته‌ها باید وزن ایجاد کرد*[1]*»*. ضمن اینکه این داوری محصول تجربه‌ی فرهنگی شعری اوست، از جهتی نیز ناظر بر پیشنهاداتی است که نیما نمونه‌های آن را قبلاً ارائه کرده است. به موازات فروغ و پس از او دیگر شاعران معاصر مثل، م. آزاد، اسماعیل خویی و... در این زمینه کوشش‌هایی از خود نشان داده‌اند. هم‌اکنون برخی از کوشندگان شعر امروز ایران با درک این ضرورت به گسترش اوزان نیمایی مشغولند و نمونه‌هایی موفق نیز از خود ارائه کرده‌اند[2].

۱ـ دفترهای زمانه، حرف‌هایی با فروغ فرخزاد.

۲ـ امید پلید، مجموعه آثار نیما، صص ۳۸۴ ـ ۳۸۸.

بخش دو

در ناحیه‌ی سحر

پیرامون شعر امروز ایران

شعر امروز، وزن یا موسیقی؟

«من خودم با زحمت... به موضوع شعر خود که دیده‌اید اول نثر آن را نوشته‌ام، وزن می‌دهم». این جملات از نیما و در مورد کار شعری خودش، و به زعم احمد شاملو که وزن را باعث انحراف ذهن شاعر می‌داند اعتراف غم‌انگیزی است. شاملو این موضوع را در گفتگویی عنوان می‌کند[1]. در همین مصاحبه که شاملو پای وزن را پیش می‌کشد وقتی به شعر فروغ می‌رسد این گونه ادامه می‌دهد: *«فروغ شاعر بسیار بزرگی است، شعرش از ریای بزرگ و شیطانی استفاده از عرض‌ها دور است، یعنی اگر به عامل وزن می‌چسبد، این وزن در ذهن اوست، در تفکر شاعرانه‌ی او، در مکاشفه‌ی او و آن را از «منوی» شمس قیس انتخاب نکرده[2]»*.

با این حساب اگر از دید شاملو نیز به قضیه نگاه کنیم می‌بینیم که در این مورد هم استثناهایی وجود دارد و این افزون بر تحولی است که نیما بر پایه‌ی افاعیل

۱ـ احمد شاملو، هنر و ادبیات، کتابسرای بابل، ۱۳۶۵، ص ۲۳.

۲ـ احمد شاملو، هنر و ادبیات، ص ۴۷.

عروضی در شعر امروز ایران ایجاد کرده و بر پایه‌ی همین افاعیل، خود نیز سراینده‌ی شعرهایی همچون «می‌درخشد مهتاب»، «ری‌را» و... است.

هیچ چیز غیر تاریخی‌تر از این نیست که با گذشت چندین دهه از تجربه‌ی آفرینندگی شعر امروز ایران و با در دست داشتن نمونه‌های بسیار درخشان در شعر بی‌وزن ـ وزن غیر نیمایی ـ که شاملو نمونه‌ی بسیار برجسته‌ی آن است، بر عامل وزن و ملازمه‌ی آن با شعر امروز تعصب ورزیم و بدین ترتیب واکنشی کهنه از خود نشان دهیم تا آنجا که در این مورد دست به دامن حکمای یونانی و اسلامی بشویم که در مثل افلاطون آهنگ و وزن را ملازم شعر می‌داند، ارسطو نیز از شعر، سخن موزون را اراده می‌کند و در نظر او شعر از وزن جدا نیست ـ گیرم که در همه حال بین شعر و نظم فرق می‌گذارد ـ و خواجه نصیر خودمان در معیارالاشعار از آن جهت که «*وزن اعتبار تخییل کند*» بر آن تامل می‌ورزد و در اساس الااقتباس: «*وزن که هم محاکات احوال کند و به این سبب مقتضی انفعالات باشد در نفوس*» و ابوعلی سینا که موزون بودن شعر را از نظر دور نمی‌دارد و شمس قیس در المعجم که تکلیفش با این مقوله روشن است و آخر کار تیر خلاص را با دست نیما رها سازیم که می‌گوید:

«*من وزن را چه طبق قواعد کلاسیک و چه بر طبق قواعدی که شعر آزاد به وجود می‌آورد لازم و حتمی می‌دانم*» و بدین ترتیب نخست فراموش کنیم دیگر نظرها و حواشی نیما را در مورد وزن که: «*وزن صدای احساسات و اندیشه‌های ماست*» و بعد درگیری شاعران کلاسیک خودمان را نیز با وزن که مفتعلن مفتعلن به خشم درمی‌آوردشان به یاد نیاوریم.

به راستی:

چون که من از دست شدم در ره من شیشه منه
ور بنهی پا بنهم هر چه بیابم شکنم

(مولانا جلال‌الدین بلخی)

و نادیده بگیرم درگیری حتا یغمای جندقی را با وزن و در نتیجه مستزادهایش را و درگیری یحیی دولت آبادی، رشید یاسمی، ابولقاسم لاهوتی، جعفر خامنه‌ای، شمس کسمایی، محمد مقدم و... را با این مقوله، که هر یک داستانی است که بر هر سر بازاری هست. بی‌گمان به تبع برخوردی غیر تاریخی، توالی عروضی یا در واقع آلات موسیقی، مسیر ذهنمان را تعیین خواهد کرد و ما را از مطالعه‌ی خلاق هنر جدید محروم خواهد ساخت. در نتیجه ناخودآگاهانه نه تنها چشم بر دستاوردهای هنر مدرن جهان در وجوه مختلف به ویژه شعر فرو می‌بندیم، بلکه بار دیگر خود را زندانی افاعیلی می‌کنیم که به فرمان خلیل‌ابن‌احمد عروضی صادر شده است، حال آنکه در واقع حرف اصلی ما این است: وقتی شاعر در «قالب» نمی‌گنجد در «وزن» نگنجیده است، در مفتعلن مولانا و در افاعیل عروضی و حتا نیمایی نگنجیده است، می‌خواهد تألیفی تازه از وزن به دست دهد، می‌خواهد وزنِ شعرش مبتنی بر قوه‌ی خیال و رویا باشد، می‌خواهد عبارات موسیقایی را جانشین افاعیل عروضی کند، به بیت محدود نباشد، وزن، مسیر احساس او را تعیین نکند، وزن، وزنِ صرف نباشد، بلکه موسیقی کلمه، موجدِ معناها و انگیزه‌ها و تصویرهای ناگهانی گردد.

نظام موسیقایی هستی از یکسو و از دیگر سو تکامل موسیقایی شعر غیر موزون، شاعر را به وجهی از وزن در شعر مدرن که صدای طبیعی درون اوست و به نحو و گفتار روزمره متمایل است فرامی‌خواند و به «*شبه یک وزن ساده در پشتِ شعر*» الیوت متوجه می‌سازد. بدین ترتیب وزن از شاعر که از جهان عقب نمانده است، عقب نماند. وزن با دریافت‌های تازه و شیوه‌های ابداعی، با رنگ، فرم، فضا و کمپوزیسیون شعر پیوند می‌خورد. از طرح و الگوهای قبلی خود در حد امکان دوری می‌کند، به انعطاف‌های کمی و اتفاق‌های کیفی نزدیک می‌شود، از حزن و اندوه و شعف و شادمانی برمی‌خیزد و خود حاصل قوانین طبیعی این عوامل است و در همه حال به عنوان امکان و انرژی خلاق شعر به مدرنیزه کردن خود

می‌اندیشد. از این روگوش به فرمان احکام عروضی نیست. گستاخی می‌کند، از بی وزنی بهره می‌گیرد و با نو شدن شاعر، پذیرای کهنگی نیست و سرانجام خود را همراه و در عین حال پشتوانه‌ی شعر بی‌وزن می‌داند و به این نکته واقف است که: «*نوعی وزن ـ وزن قراردادی ـ مردم را قادر می‌سازد که بدون هیچ الهام شاعرانه‌ای شعر بسازند و ذهنشان از تصویرهای تازه انباشته نشود*». اما شعر موزون مورد نظر ما به موسیقی طبیعی خود می‌اندیشد نه به توالی افاعیل عروضی.

اگر یکی از مشخصه‌های شعر مدرن، پرهیز از مسلمات و الگوهای رایج، کشف آفاق بدیع و نادیده، درک اشارات و نشانه‌هایی در شعر که ذهن متعارف، قادر به درک وکشف آن نیست بدانیم؛ افزون بر شعر کسانی که به درستی «مدرن» نام گرفته است، کم نیست «بند»هایی از شعر برخی از شاعران معاصر که با این خصوصیت تقابل تطبیق است بی‌آنکه سرایندگان این بندها، در بند این ویژگی‌ها و یا در همه حال قادر به آفرینشی جسارت‌آمیز باشند.

این مبحث بی آنکه به دسته‌بندی شاعران به مدرن و غیر مدرن کاری داشته باشد، می‌کوشد بندهایی موزون از چند شاعر حرفه‌ای که با این خصوصیات منطبق است، صرفاً به لحاظ ارزش موسیقایی آن مورد اشاره قرار دهد و نشان دهد که چرا عامل وزن در این بندها دست و پاگیر نیست و در نتیجه، شور و یا تأثیر محتملِ حاصلِ از آن، جنبه‌ای کاذب و تخدیری ندارد و به تعبیری وزن، روی دست شاعر نمانده است و در سطح، شناور نیست. در شعر «دیدار در شب» فروغ فرخزاد (*تولدی دیگر، ص ۱۰۷*) قضیه از این قرار است:

و چهره‌ی شگفت
از آن سوی دریچه به من گفت
حق با کسی ست که می‌بیند
من مثل حس گمشدگی وحشت آورم
اما خدای من

آیا چگونه می‌شود از من ترسید؟

این شعر در بحر مضارع «سرازیر» شده، همچنان که زیباترین غزل‌های حافظ و سعدی در این بحر آمده است. کم و بیش همه‌ی غزلسرایان قدیم و جدید گذرشان به این وزن افتاده است. از سویی زیباترین چهارپاره‌های شعر معاصر در همین وزن بی‌طاقتی کرده‌اند. ناگفته نگذارم که خسته کننده‌ترین انواع شعر آزاد نیمایی و چهار پاره‌های برخی از شاعران ظاهراً نوپرداز امروز در همین وزن «صادر» شده است. شاعران آسانگیر که می‌خواهند محتواهای کهنه را از راه‌نو کردن صورت‌های شعر خود به ما بقبولانند یکراست سراغ این وزن می‌روند، از این رو این تصور پیش می‌آید که در این وزن، رهایی از نوعی احساساتی‌گری و تصویرها و ترکیب‌های ملازم آن به دلیل خصلت‌های بلورین این ظرف، امکان‌ناپذیر نیست. به بیان دیگر جز اندیشه‌ها و احساس‌های بسته‌بندی شده را در این وزن راه نیست. فروغ این نکته را نه صرفاً از دریچه‌ی فن و شگرد بلکه به تبع منش اصیل و عادت گریز خود در می‌یابد و با تصرف جسورانه در این وزن، بینشی مدرن را در شعر خود مطرح می‌سازد:

و چهره‌ی شگفت
با آن خطوط نازک دنباله‌دار سست
که باد طرح جاریشان را
لحظه به لحظه محو و دگرگون می‌کرد
و گیسوان نرم و درازش
که جنبش نهانی شب می‌ربودشان
و بر تمام پهنه‌ی شب می‌گشودشان
همچون گیاه‌های ته دریا
در آن سوی دریچه روان بود...

• هیچ شاعر اصیلی در بدو نوشتن در پی آن نیست که وجوه ارزشیِ خاصی از

وزن یا بی وزنی را در شعرش نشان دهد. گاه شاعری همچون شاملو نیز که خود شخصاً به نفی وزن می‌پردازد سراینده‌ی شعرهای موزونی از کار درمی‌آید که ماندگاری آن، مقطعی از نوآوری را در شعر امروز ایران رقم می‌زند. اشعاری همچون شعر سفر (هوای تازه، ص۲۹) مرگ نازلی (همانجا، ص ۵۶) ماهی (باغ آینه، ص ۳۷) و به‌ویژه شعرِ در فکر آن کلاغم (دشنه در دیس ص ۲۸) در شب (همان، ص ۲۸) فصل دیگر (شکفتن در مه ص ۲۵) که کم و بیش در همین وزن سروده شده‌اند:

فردا تمام را سخن از او بود
گفتند:
«بر زمینه‌ی تاریک آسمان
تنها
سیاهی شنلش نقش بسته است
و تا زمان درازی
جز جنگِ جنگِ لُختِ رکابش بر آهن سَگَک تنگِ اسب او
و تیک تاکِ رو به افول سمش به سنگ

نشنیده گوش شب بیدارن
آوازی».

(در شب، دشنه در دیس، ص ۲۸)

شعرهای ظاهراً غیر موزون شاملو نیز دقایق و الزامات شعر موزون را به طور کلی ازدست ننهاده است:

چه بی‌تابانه می‌خواهمت ای دوریت آزمون تلخ زنده به گوری!
چه بی‌تابانه تو را طلب می‌کنم!
بر پشت سمندی

گویی
نوزین
که قرارش نیست
و فاصله
تجربه‌ای بیهوده است
(فراقی، دشنه در دیس، ص ۳۶)

در تبیینِ ساز و کار غیر تخدیری وزن این نوع شعرها، نباید دست به دامن فهم تحلیلی و منطقی و یا معیارهای عروضی بزنیم، چرا که وزن این شعرها قوانین ارتجالی خاص خود را در کنار ساز و کارهای جوشیده از ویژگی‌های گفتاری و فاصله‌گیری از تصویرسازی‌های متعارف به دست می‌آورند.

نیما منکر وزن نیست اما شدیداً به سنگ شدگی و به تلقی‌های متحجر از وزن می‌اندیشد، در نتیجه او تعریفی تازه از وزن به دست می‌دهد[1]. از این رو به شعرهای موزونی از او بر می‌خوریم که وزن، سازوکار مقدر و مشترک بین همه‌ی آحاد شعر اوست و بعید به‌نظرمی‌رسد که نیما این شعرها را نیز نخست به نثر نوشته باشد و بعد... شعرهایی همچون «اجاق سرد»، «شب است». «قایق»، «مهتاب»، «داروگ»، «خانه‌ام ابری است»، «ری را» و...

گفتنی است که نیما چند شعر برجسته‌ی خود را در یکی از اوزان بحر مضارع سروده، بی‌آنکه عامل وزن خدشه‌ای در طنین طبیعی شعر آنها ایجاد کرده باشد، شعرهایی همچون «ققنوس»، «گل مهتاب»، «اندوهناک شب»، «همسایگان آتش»، «ناقوس»، «او را صدا بزن»، «قایق»، «ری را» و...

اما صدای آدمی این نیست.
با نظم هوش ربایی من
آوازهای آدمیان را شنیده‌ام
در گردش شبانی سنگین؛

۱ـ نگاه کنید به تعریف و تبصره صص ۸۶ ـ ۱۰۲.

ز اندوه‌های من
سنگین‌تر...

(ری را، مجموعه آثار، ص ۶۲۱)

پیداست که نیمادر برخی از شعرها مقید به رعایت افاعیل عروضی نبوده است و نشانه‌های خروج از وزن در برخی مصرع‌ها دیده می‌شود، مثلاً در شعر «ری‌را»:

ـ از پشت «کاج» که بند آب	مفعولُ فع‌فعلاتان
ـ گویا کسی است که می‌خواند	مفعولُ فع فعلاتن فع
ـ بانظم هوش ربایی من	مفعولُ فع فعلاتن فع
ـ دارد هوا که بخواند	مفعولُ فع فعلاتن

فرض را بر این می‌گذاریم که احیای فضایی مدرن در مقطعی از تاریخ شعر امروز به لحاظ پیشینه‌ی شعر عروضی و تحول شعر نیمایی جز به مددِ ساز و کار وزن امکان‌پذیر نبوده و چند شعر موزون و موفقِ شاملو، اخوان، سپهری، آزاد، آتشی، رحمانی، نیستانی، نادرپور و... و شخص نیما نیز بر این مبنای ناگزیر تحقق یافته است. از طرفی به رغم نظر نیما که اوزان مرکب را مستعد گسترش نمی‌داند در اوزان مرکب تاکنون با نمونه‌های شعری غالباً موفقی رو به رو بوده‌ایم. برخی از شعرهای فروغ و سپهری از نمونه‌های درخشان آن به حساب می‌آیند.

نمونه‌ای از سپهری:

...دلم عجیب گرفته است
و هیچ چیز
نه این قایق خوشبو، که روی شاخه‌ی نارنج می‌شود
خاموش
نه این صداقت حرفی، که در سکوت میان دو برگ این
گل شب بوست،
نه هیچ چیز مرا از هجوم خالی اطراف

نمی‌رهاند.

(مسافر، هشت کتاب، صص ۳۰۵ ـ ۳۰۶)

سپهری در حد خود از سویی همچون مولوی و از دیگر سو همچون نیما، شاملو، اخوان، آزاد و فروغ درگیر و دردمند موسیقی شعر خویش است. اخوان این دردمندی را نه با موزون سرایی‌ها در «قصه شهر سنگستان»، «مرد و مرکب»، «پیوندها و باغ» بلکه در شعر «حالت» که حرکتی فراتر یا موسیقایی‌تر از چارچوب افاعیل عروضی می‌طلبد، نشان می‌دهد. آنجا که کلمات شعر او، آنچنان در هم تنیده می‌شوند که گویا جز موسیقی صدایی به گوش نمی‌رسد:

آفاق پوشیده از فرّ بی‌خویشی است و نوازش
ای لحظه‌های گریزان صفای شما باد
دَمتان و ناز قَدمتان گرامی، سلام! اندر آیید.
این شهر خاموش در دور دست فراموش،
جاوید جای شما باد.

(حالت، از این اوستا، ص ۶۴)

یا:
نه
من
بس بودم و آزمودم
حتا
گاهی خوشم آمد از خنده و بازی کودکانم
اما
نه
ای آنچنان لحظه‌ها از کجایید؟

(همان، ص ۶۶)

و شاملو که فراتر از وزن حرکت می‌کند خود گرفتار وزن دیگری می‌شود. شعر شاملو بدون موسیقی رنگ می‌بازد. موسیقی برای شعر او نواخته نمی‌شود، بلکه شعر او کلاً اجرایی موسیقایی دارد:

یله
بر نازکای چمن
رها شده باشی
پا در خُنکایِ شوخِ چشمه‌یی
و زنجره
زنجیره‌ی بلورین صدایش را ببافد

(شبانه، دشنه در دیس، ص ۴۶)

فروغ نیز شدیداً از دست وزن‌های قراردادی می‌گریزد[1] و به دنبال ایجاد وزن تازه‌ای است که بتواند مسائل زندگی روزمره را مطرح کند. او نه تنها در شعرهایی همچون «معشوق من»، «در غروبی ابدی»، «فتح باغ» و... بلکه حتا در شعر «ای مرز پرگهر» که ظاهراً شعر غیر موزونی است دردمند موسیقی شعر است:

فاتح شدم
خود را به ثبت رساندم
خود را به نامی در یک شناسنامه مزین کردم
پس زنده باد ۶۷۸ صادره از بخش ۵ ساکن تهران

(ای مرز پرگُهر، تولدی دیگر، ص ۱۴۸)

فروغ در این شعر گویا با وزن‌های قراردادی نیز رفتاری طنزآلود دارد.

اما طنین کلمات، رقص مصرع‌ها و به کارگیری اوزانی نزدیک به هم که تلاطم شورانگیزی را در مسیر حرکت شعر نشان می‌دهد مشخصه‌ی شعر سهراب سپهری است، سپهری یکدم از خیال وزن یا موسیقی شعر خود رها نمی‌شود تا جایی که

۱ـ نگاه کنید: جاودانه زیستن، در اوج ماندن، ص ۱۸۱.

گویا عبارات و اشارات او جز به سوی موسیقی راهی ندارند:

درها به طنین تو واکردم
هر تکه نگاهم را جایی افکندم، پر کردم هستی ز نگاه
بر لب مردابی، پاره‌ی لبخند تو بر روی لجن دیدم، رفتم
به نماز
در بن خاری، یاد تو پنهان بود، برچیدم، پاشیدم به جهان
برسیم درختان زدم آهنگ ز خود روییدن و به خود گستردن
و شیاریدم شبِ یکدست نیایش، افشاندم دانه‌ی راز...

(و شکستم... هشت کتاب، صص ۲۵۶ ـ ۲۵۷)

خواجه نصیر طوسی می‌گوید: «... *وزن حیاتی است تابع نظام ترتیب حرکات و سکنات و تناسب آن در عدد و مقدار که نفس از ادراک آن هیأت لذتی مخصوص یابد*[۱]» تصور هر گونه وزنی خارج از حوزه‌ی طنین، ترتیب یا توالی کلمات، تصور باطلی است. یعنی موسیقی کیفی یا وزنی پیوندی (پیوند وزن و بی‌وزنی) و نیز موسیقی مستتر در شعر ظاهراً بی وزن (شعر سپید)، بر مبنای همجواری کلمات پدید می‌آید و هیچ وزن یا موسیقی‌یی، فرا کلمه (کلمات ملفوظ در شعر) وجود ندارد. شعر سپهری نیز از این قاعده مستثنا نیست. حسِ موسیقی طلب سپهری اما همچون غلیان احساس مولانا جلال‌الدین که اوزان معهود را درمی‌نوردد و ظاهراً چیزی فراتر از وزن بنیان می‌نهد با واژگان، مصرع‌ها و عبارات، رفتاری طغیانی دارد:

آمده‌ام آمده‌ام می‌لغزد صخره‌ی سخت می‌شنوم آواز
درخت *(تا، هشت کتاب، ص ۲۴۸)*

رفتار طغیانی مورد اشاره‌ی من شاید روی دیگری از به زعم قدما خروج از وزن باشد، اما در اینجا خروج از وزن یا در واقع سرپیچی از وزن، به موسیقی شعر سپهری کمک می‌کند و هیچ نسبتی با سهل‌انگاری برخی از شاعران معاصر در

۱ـ معیار الاشعار، صفحه ۲۲.

رفتار با وزن شعر ندارد، بلکه در نهایت به تنوع موسیقایی شعر او می‌انجامد:

آمده‌ام آمده‌ام می‌لغزد صخره‌ی سخت می‌شنوم آواز
درخت

اصرار سپهری در شیوه‌ی نوشتاری شعرهایش شاید بدین منظور است که حظّ بصری را به حظی موسیقایی پیوند زند، چرا که این مصرع‌های طولانی در واقع مجموعه‌ی سه مصرع کوتاه است که می‌توان آنها را به این صورت نوشت:

آمده‌ام آمده‌ام
می‌لغزد صخره‌ی سخت
می‌شنوم آواز درخت

این شگرد سپهری نه تنها در شرق اندوه (۱۳۴۰) که در عرصه‌ی درگیری‌های عاشقانه او با وزن و استفاده از چند وزن در یک شعر است، بلکه در سرتاسر دوران شعری‌اش مشهود است و درست همینجاست که برخی به غلط می‌پندارند که سپهری وزن تازه‌ای آورده است:

...رود از پای صنوبرها، تا فراتر می‌رفت
دره مهتاب اندود، و چنان روشن بود، که خدا پیدا بود

(از روی پلک، هشت کتاب، صص ۳۳۳ ـ ۳۳۴)

که باید این‌طور نوشته شود:

رود از پای صنوبرها
تا فراتر می‌رفت
دره مهتاب اندود
و چنان روشن بود
که خدا پیدا بود

شعر سپهری در «شرق اندوه» با فراز و فرودهای موسیقایی همراه است اما این تلاطم و نه تشتت، شعرِ سپهری را از حرکت طبیعی خود باز نمی‌دارد، بلکه

حالت‌های ویژه‌ی آن، این وزنِ «پیوندی» را طلب می‌کند. وزنی که گاه نظم عمودی افاعیل را رعایت نمی‌کند:

ـ چه گذشت	فعلات...
ـ زنبوری پر زد	مفعولن فعلن...
ـ در پهنه‌ی...	مستفعلن...
ـ نی. سبدی می‌کن، سفری در باغ	مفتعلن...
ـ باز آمده‌ام بسیار، ره آوردم، تیناب تهی	مستفعلن...
ـ سفری دیگر، ای دوست، و به باغی دیگر	فعلاتن...
ـ بدرود	مفعول...
ـ و...	*(روانه، هشت کتاب، صص ۲۱۵ ـ ۲۱۶)*

سپهری بر مبنای افاعیل عروضی از تقید آن می‌گریزد تا به نظام موسیقایی خاصی که حاصل این جذبه و گریز است نزدیک شود. در «شرق اندوه» وزن، به گفتاری‌تر کردن لحنِ شعر سپهری کاری ندارد. در این کتاب، وزن، انبساط ممکن و موسیقایی کلمات را فراتر از حوزه‌ی اختیار افاعیل عرضه می‌کند. «شرق اندوه» نشان می‌دهد که سپهری اختیار دل را به دست بحور عروضی و عروض نیمایی نمی‌دهد. وجه موسیقایی شعرهای این کتاب، بیان آهنگین شور و شوقی نامنتشر است:

اینجاست آیید، پنجره بگشایید، ای من و دگر من‌ها:
صد پرتو من در آب!
مهتاب، تابنده‌نگر، بر لرزش برگ، اندیشه‌ی من، جاده‌ی
مرگ
آنجا نیلوفرهاست، به بهشت، به خدا درهاست
اینجا ایوان، خاموشی هوش، پرواز روان...

(چند، هشت کتاب، صص ۲۲۱ ـ ۲۲۲)

سپهری که پیش از شرق اندوه در زندگی خواب‌ها (۱۳۲۲) و آوارِ آفتاب (۱۳۴۰) بی‌وزنی را نیز آزموده است، در صدای پای آب (۱۳۴۴)، مسافر (۱۳۴۵) و حجم سبز (۱۳۴۶) شعرش در چارچوب وزنی نیمایی و گاه فرانیمایی، لحنی شدیداً گفتاری پیدا می‌کند. فرانیمایی فقط بدان معنا که اوزان مرکب را نه در چارچوب فرمان عروض، بلکه بر مسیر طبیعی بیان، دنبال می‌کند:

اهل کاشانم.
پیشه‌ام نقاشی است.
گاه گاهی قفسی می‌سازم با رنگ، می‌فروشم به شما
تا به آواز شقایق که در آن زندانی است
دل تنهایی‌تان تازه شود.

(صدای پای آب، هشت کتاب، ص ۲۷۳)



مسافر از اتوبوس
پیاده شد:
«چه آسمان تمیزی!»
و امتداد خیابان غربت او را برد

(مسافر، هشت کتاب، ص ۳۰۴)

برخی از شعرهای کتاب «ما هیچ، ما نگاه» (تاریخ انتشار؟) نیز با خروج از وزن نشان می‌دهد که سپهری، وزن را چونان موسیقی درآمیخته با شعر می‌طلبد و وزن در نظر او صرفاً وسیله‌ای برای مقصود نیست:

...به، چه هوایی!
در ریه‌هایم وضوح بال تمام پرنده‌های جهان بود
آن روز
آب، چه تر بود!

باد به شکل لجاجت متواری بود.
من همه‌ی مشق‌های هندسی‌ام را
روی زمین چیده بودم.

(ای شور، ای قدیم، هشت کتاب، ص ۴۱۲)

وقتی شعر موزونی را بتوان به نثر نوشت بی‌آنکه در ساز و کار تصویرها، ترکیب‌ها و بالاخره در زبان و ساختار شعر خللی پدید آید، بی‌گمان، وزن عنصری غیر لازم شمرده می‌شود. گاه اما به نظر می‌رسد که تمرکز اندیشه‌های گریزان شاعر جز به مدد نوعی موسیقی که اصطلاحاً وزن نامیده می‌شود امکان‌پذیر نیست. در اینجا ما گویا از چشم سزان به سیب می‌نگریم تا نه میوه‌ای صرفاً خوردنی را نشان دهیم بلکه از منشور آفرینش‌های هنری به شکل کروی آن دست یابیم:

وقتی که ترس نامش را گفت،
از ترس مست گشتیم
و از هزار پاشنه،
ناگاه
مد عظیم زهر
بالا آمد
و سینه‌ی مفخم یاران
هفتاد فرسخ درد را
تا انتهای ضلع شکست
برد.

(رؤیایی، شعر ۱۰، دلتنگی‌ها، ص ۵۱)

در اینجا ایجاز، تمرکز و تشخص شعر در پرتو وزن برجسته‌تر می‌شود و وزن (موسیقی) به اندیشه و اندیشه به وزن نیرو می‌رساند و تصویرهای جسارت آمیز امکان بروز می‌یابد. رفتار موسیقایی شاعر با کلمات و تصاویر، وزن شعر را از

یکنواختی می‌رهاند و کشف ارتباط حسی میان اجزای شعر، به خواننده‌ی حرفه‌ای محول می‌شود:

ولگرد
که ترک می‌کند از ترس جای پای خودش را
با جای پای دیگرش هوس ترس می‌کند
و گام جای ترس می‌گذارد هر بار

(رؤیایی، شعر ۱۲۵، *لبریخته‌ها*، ص ۱۲۹)

وقتی که در شعر، کلمه، صفت، جمله و شبه جمله‌ی زائدی به کار برده نشود، ایجاز طنینی موسیقایی پیدا می‌کند، بی‌آنکه به نفی پایه‌های ـ افاعیل عروضی ـ شعر بپردازد. رؤیایی، نظام عروضی قدیم را دست کم نمی‌گیرد اما از موسیقی شعر منثور نیز سود می‌جوید. این تلاش غیر صنعتگرانه به شعر رؤیایی محدود نمی‌شود، شعر آتشی، آزاد، نصرت رحمانی، خویی و بیشتر شاعران امروز بر همین زمینه‌ی وزن ـ موسیقی حرکت می‌کند. به هر حال غالباً در شعر رؤیایی بحر مضارع پذیرایی طنینی موسیقایی است:

شب را بیان نیمرخ اشیا
پر کرده بود و
باد،
صدها ستون سیاهی را
در جاده‌های شب‌زده می‌برد
و بال بال می‌زد،
و باد راز بود،
راز بزرگ خلقت را
بال می‌زد
باد

(رؤیایی، شعر ۲۸، *شعرهای دریایی*، ص ۷۶)

همان‌گونه که تفکیک لفظ و معنا در شعر رؤیایی ناممکن است، موسیقی نیز درآمیخته با شعر اوست، به عبارتی رؤیایی واژگان، عبارات و اشارات و به طور کلی ساختار شعر خود را موسیقایی می‌طلبد، او نیز همچون سپهری اما به شیوه‌ی خود با شعر – موسیقی خود عشق می‌ورزد. اوج توفیق او بر پایه‌ی افاعیل در بحر مضارع و با تصرفاتی در آن صورت می‌گیرد. افزون بر این رؤیایی دست به تجربه‌هایی در اوزان دیگر می‌زند که شوق شگفت او را به حرکت موسیقایی شعرش نشان می‌دهد. چند شعر از «لبریخته‌ها» ی او بیان همین مشتاقی است:

ما مقصد آب را نمی‌دانستیم
که آب
طول زبایش را به ما نداد

اندام نهرها مدام
ورق می‌خورد
با توشه‌ای از نگاه و بی از دست
ما مست
پیاده بر رطوبت روح
در ساقه‌های جست و خیز می‌ماندیم
و در طرف دیگر آب
آن رابطه‌ی رونده پاهای پریدن را معنی می‌کرد

(شعر ۱۵۰، *لبریخته‌ها*، ص ۱۵۹)

در شعرهای آتشی وزن‌های مأنوس (مضارع و مجتث) زیبایی‌های دوران گذشته را از چشم شاعر بیان می‌کند:

روی زمین
در دشت‌های خالی

زیر ستاره‌های غبارآلود
مرد غریب غمگینی
در کوره راه‌های فراموشی
می‌گردد
گویا صلای مبهمی، او را
ز آن‌سوی سدرهای وحشی
می‌خواند

(زیر ستاره‌ها، آواز خاک، ص ۱۸)

نیما می‌گوید: «*بی‌نظمی هم باید از روی نظمی انجام بگیرد*». آتشی نیز تصویرهای مبتنی بر وزن را جدی می‌گیرد. او به درستی متوجه یکنواختی وزن در شعرهای اخیرش می‌شود و این وجه ساده‌گیرانه را فدای تحرک و تنوعی می‌کند که به گمان او در شعرهای بی‌وزنش قابل تحقق است. پیداست که همه‌ی شعرهای بی‌وزنی اخیر آتشی از نظر غنا و رسایی یکسان نیستند. «فراقی ۱» از کتاب «گندم و گیلاس» او گرچه معترض و ملامتگر وزن نیست اما از رخوت کاربرد وزن در برخی از شعرهای او فاصله گرفته است:

سپیده که سر بزند
نخستین روز روزهای بی‌تو
آغاز می‌شود

(گندم و گیلاس، ص ۳۰)

آتشی به اندازه‌ی رؤیایی نگران موسیقی شعرش نیست. شعر رؤیایی گویا مقصدی جز موسیقی ندارد. آتشی اما به بیان شتاب‌آلود شور و شیدایی خود می‌اندیشد که اصیل و مؤثر نیز هست. آتشی بی‌طاقتِ بیان رازی است که در طبیعت یافته است، اما وقتی کم حوصلگی را در رفتار با کلمات و عبارات و ساخت و پرداخت شعرش کنار می‌نهد، وزن چیزی جز موسیقی شعر او نیست:

باد، سگ‌ها را وحشت‌زده کرده
وزش بوی غریبی را از اقصای تاریکی
در مشام سگ‌ها ریخت
حس آغاز زمین لرزه‌ی خوف‌انگیزی
چارپایان را
به خروش انگیخت

(حادثه، آواز خاک، صص ۳۰ ـ ۳۱)

یا:
آنان که بی‌هراسی،
بی عشوه‌ی تشنجی از وحشت
به آشتی نشستند
با مرگ
آنان که مرگ را خوابی دراز و بی رویا،
انگاشتند...

(آنان که مرگ را...، آواز خاک، ص ۱۳۱)

آتشی در شعرهای بی وزنش «خویشتن اصیلِ»اش راگم نکرده اما هنوز در این شعرها به فردیتی موسیقایی دست نیافته است و این معلول دو علت است. نخست اینکه او هنوز فرصت نیافته تا واژه‌های شهری ـ موتورسیکلت و پالایشگاه و... ـ را درونی شعر خود سازد. دوم اینکه مثل همیشه،کمتر باایجاز، کنترلی بر مصرف کلمات شعرش دارد:

سوار موتورسیکلت
به استقبالم می‌آید
نوه‌ی کوچکم
و بر کناره راه سیمانی روستایی

ـ اینک پالایشگاه ـ

دخترکی
گلهای رنگارنگ پلاستیکی می‌فروشد
(ارکیده و گلایول و سوسن و... آی...)
و بولدوزری زرد
آن سوتر
مانند ورزویی مست
سرزیر کنده‌های فرسوده کرده است و به رودخانه می‌اندازدشان

(چکامه‌ی بازگشت... گندم و گیلاس، ص ۱۲۵)

م. آزاد، نصرت رحمانی، حقوقی و طاهره صفارزاده هر یک به نوعی از فنون وزن سرپیچی می‌کنند. آزاد در این میان بیش از آتشی، دقیق‌تر از رحمانی در چند کتاب شعرش می‌کوشد. او که کم و بیش شیوه‌ی استفاده از اوزان را می‌داند با ظرافت خاصی از کمند وزن قراردادی می‌گریزد و با انعطافی که به وزن می‌دهد بر وجه موسیقایی آن می‌افزاید:

مثل پرنده‌ای که در او شور مردنست
مثل شکوفه‌ای که در او شور ریختن
مثل همین پرنده‌ی خاموش کاغذی
آنجا نشسته بود
...
من بیم داشتم که بگویم
شکوفه‌ها از کاغذند

(من بیم داشتم، بهارزایی آهو، صص ۵۲ ـ ۵۳)

آزاد با تصرفی که در وزن شعرش انجام می‌دهد آن را به مکالمه‌ای طبیعی نزدیک می‌سازد. او بر پایه‌ی افاعیل عروضی ـ در پشت شیشه‌ها/کنسرو چیده‌اند

و... شعر خود را میان وزن و بی‌وزنی نگاه می‌دارد، بی‌آنکه قطع و وصل‌ها به طور محسوسی، در وزن شعر او خللی پدید آورد. شعر او سرانجام از نوعی موسیقی برخوردار می‌شود:

عروسک‌ها را در شب
تاراج کرده‌اند
در شهر چهره‌ای نیست
در شهر
دکان‌ها باز
باز و خالی و تاریک است

(آیینه‌ها تهیست، بهارزایی آهو، ص ۴۴)

شعر م. آزاد گاهی از بی‌وزنی به وزن می‌رسد. همچون مکالمه‌ای که در وقت لازم ریتم طبیعی خود را باز می‌یابد. شعر آزاد از موزونیت عروضی تن باز می‌زند بی‌آنکه به موسیقی نشأت گرفته از وزن عروضی بی‌اعتنا بماند:

به تماشای باغ
باید باغی باشید
ای باغ‌های انسانی
باید دستی باشید
ای شاخه‌های بز دعاگر (در بحر مضارع)
به تماشای باغ
چشم باید بود (در بحر رمل)
جاری باید شد

(قصیده‌ای بی‌قصد...: قصیده‌ی بلند باد، ص ۵)

شعر «لحظه‌ای در بهار، ص ۴۶) و «آبادان ص ۹۱» از مجموعه‌ی «قصیده‌ی بلند باد» از نمونه‌های مشخص این‌گونه شعرهای م. آزاد است. موارد خروج از

وزن را در متن شعر مشاهده می‌کنید:

شب کنار پنجره‌ها
شب میان شط بزرگ
آسمان زرد غمینی‌ست
شب کنار خیمه‌های عرب‌ها
ماه شعله‌ور بود
با فریادهای طولانی
گریان بودیم

(آبادان، قصیده‌ی بلند باد، ص ۹۱)

م. آزاد بیشتر اوزان نیمایی را (با نوعی سرپیچی از تقید افاعیل عروضی) در شعر خود می‌آزماید. جز این، گاه او کلاً وزن را کنار می‌نهد. غـم دوری از وزن، شاعر را رها نمی‌کند و باز هم سایه‌ای از وزنی مبتنی بر رکن عروضی بر شعر او سایه می‌افکند. گاه نیز در شعری که شدیداً مقید به وزن نیمایی است، ناگهان بار امانت را به منزل نمی‌رساند و این از سر ناتوانی م. آزاد در کنترل اوزان نیست، بلکه او نیز همچون فروغ فرخزاد گرفتار وسوسه‌ی وزن طبیعی‌تری است. از این رو غالباً در شعر م. آزاد وزن به بی‌وزنی و بی‌وزنی به وزن می‌گراید و وزن به لحن گفتاری شعر وفادار می‌ماند:

در نیمه‌ی گمشدگی (در بحر مضارع)
چهره‌ای است لرزان
بیدار است
آبی و بیدار
(و آرام)
بیدار
آن زمان که صدای بهار و آب

بیدار می‌کند همه‌ی آفتاب را
تنهاست
روشنست و لرزان
در نیمه‌های تاریکی
(نیمه‌های خواب)

(شش، قصیده‌ی بلند باد، ص ۵۱)

نصرت رحمانی مثل بیشتر شاعران معاصر در دوبیتی (چهار پاره) سرایی‌هایش، وزن مسلط بر شعر را بی کم و کاست پذیراست. ظاهراً چاره‌ای نیز جز این ندارد که تصویرسازی‌ها و دریافت‌های تازه را در همین وزن بگنجاند. رحمانی در این مرحله، شرارت‌های شاعرانه‌اش را از طریق به کارگیری کلمات کوچه و بازار و لحنی جاهل‌مآبانه که خوشایند فضلای زمانه نیست نشان می‌دهد؛ و در سایه‌ی وزن، به نوعی ایجاز نیز دست می‌یابد:

چه دردناک شبی بود
سکوت بود سکون بود
فضای براده‌ی آهن
ستاره لکه‌ی خون بود

(شب درد، میعاد در لجن، ص ۷۸)

شعر رحمانی از طریق تلفیق ماهرانه‌ی کلمات و تراشکاری الفاظ به موسیقی دست نمی‌یابد. ایجاز نیز آنچنان افسونی در کار نمی‌کند تا او را همچون شاملو، فروغ و... شاعری درگیر با موسیقی نشان دهد. رحمانی شوریده سری‌های خود را راحت و بی‌تصنع می‌نویسد. او حتاگاه متوجه این نکته نیست که وزن یک مصرعِ بسیار طولانی شعرش چند مصرع جداگانه به حساب می‌آید (مرز میان دو مصرع به هم چسبیده را با این علامت / نشان می‌دهم):

حامل روح پشیمانی بود | که چنان زوزه کشان در تن خود | می‌پیچید

(در تاب گهواره، میعاد در لجن، ص ۱۸۰)

از آنجایی که شعر نصرت رحمانیْ گرفتار وسواس موسیقی نیست، اما نمی‌توان گفت این شاعر خود عملاً دست به چنین کاری زده است. در هر حال اوج بیان موزون یا موسیقایی شعر رحمانی بر پایه‌ی وزنی صورت می‌گیرد که به بحر مضارع تعلق دارد:

و آفتاب خسته‌ی بیمار
از غرب می‌وزید
پاییز بود
عصر جمعه‌ی پاییز
له له زنان
عطش زده
آواره
باد هار
یک تکه روزنامه‌ی چرب مچاله را
در انتهای کوچه‌ی بن‌بست
با خشم می‌جوید

(عصر جمعه‌ی پاییز، میعاد در لجن، صص ۵۴ ـ ۵۵)

لازم به گفتن نیست که شاعری همچون نصرت رحمانی وزن را به خوبی می‌شناسد. اماهرگاه می‌خواهد همچون فروغ فراتر از اوزان نیمایی حرکت کند و به وزنی گفتاری نزدیک شود، شعرش دچار اغتشاش می‌شود تا جایی که برای خواننده‌ی غیر حرفه‌ای این شبهه پیش می‌آید که شاید رحمانی از شناخت وزن عاجز است:

... پیکان رنج آن

آسیمه سر به سوی قلب رهسپار است

(شمشیر، معشوقه‌ی قلم، ص ۲۳)



خوشبخت چون تَرَک یاس بر ساغر امید

(همان، ص ۳۳)



انسان نه گرگ انسان تنها بلکه گرگ حیوان است
گرگ آب و گیاهست گرگ عشق و ایمان است

(همان، ص ۲۹)

محمد حقوقی از پی تجربه‌ی شاعران بسیاری به سرودن شعرهایی در اوزان مرکب می‌پردازد. او برای موسیقایی کردن شعرش شدیداً به قافیه‌سازی می‌پردازد اما در این‌گونه موارد شعر حقوقی شکلی قدمایی به خود می‌گیرد:

...در نور شمس مولوی من
خدای من
جوبار شیر رفته‌ی فرهاد
در پای قصر خفته‌ی شیرین
به خواب خون
«امشب صدای تیشه نیامد ز بیستون»
از دار آسمانی منصور عشق من
از سفر جلجتای من

(خروس هزار بال، ص ۴۵)

قافیه‌گرایی و بازی با کلمات هرگاه از سرِ درد می‌آید موزونیتی مطبوع برای شعرِ حقوقی به همراه می‌آورد:

چه زود
بیست سال گذشت

احمد طاهری عراقی

از بام ایّام دیر
که انفسی بودی
تا شام ایّام اخیر
که آفاقی گشتی
اگر چه همچنان از کنار درخت اقاقی
گذشتی گذشتی گذشتی
بی‌نگاه بی نگاه بی‌نگاه
روز روز روزها

(کاشا، دنیای سخن، شماره‌ی ۴۲ تیرماه ۷۰)

شعر خویی بر پایه‌ی وزن مفعول فاعلات... (مضارع نیمایی) میان وزن و بی‌وزنی غلتی زیبا می‌زند. او به شدت قافیه‌گراست. این کار اما به ارزش موسیقایی شعر او چیزی نمی‌افزاید. خویی از بیان موزون و مفاخره‌آمیز اخوان جدا می‌شود تا از پی فروغ انعطافی به شعر خود ببخشد:

با آن که دوست داشتن را دوست می‌داشت
و جلگه‌های وسیع نظاره‌اش
یا رؤیاهایش
رام پنجه‌ی پیری بود
که شکر گویان گفتی هر دقیقه به هر سو
نهال کودکی پر جوانه‌ای می‌کاشت

(میخانگی، گزینه‌ی شعرهای خویی، ص ۱۳۰)

صفارزاده گرچه در اوزان نیمایی تجربه‌های شعری بسیاری دارد، در «سد و بازوان» به خواننده‌ی شعرش می‌گوید وزن و بی‌وزنی بسیار پیچیده‌تر از آن است که تو فکر می‌کنی. موسیقی شعر صفارزاده را باید بر مسیر موسیقی شعر سپید

ایران پیگیری کرد. مفتون امینی زیباترین اجراها را از اوزان به اصطلاح اخوانی نشان می‌دهد بی آنکه به لحاظ بافت و بیان، مدیونِ شعرِ اخوان باشد. او ابزار و وسایل زندگی امروز را به خوبی در بحر رمل نیمایی وارد می‌سازد، بی‌آنکه این وزن ظریف، زخمی بردارد:

...رهنورد صبح با او گفت:
خواه این یا آن
شیهه‌ی توسن که قاب کوشک را لرزاند
در نوار ضبط صوت کوچه
خواهد ماند؟

(توسن، شعر نو از آغاز تا امروز، ج اول، ص ۳۶۹)

باید منتظر ماند تا ببینیم مفتون امینی با بی‌وزنی در شعر، چه «وزنی» به دست می‌آورد.

رضا براهنی از کسانی است که با وزن درگیری محسوسی دارد. او که بخت خود را در بی‌وزنی «ظل‌الله» و «اسماعیل» آزموده است این بار در کشاکش وزن و بی‌وزنی به تجربه‌ی خود در اوزان مرکب ادامه می‌دهد. این تجربه را پیش از او شاعران بسیاری از سر گذرانده‌اند. براهنی در کتاب «بیا کنار پنجره» با شوق بسیار اوزان چندی را می‌آزماید اما در او نهایت با اوزانی در بحر مضارع و مجتث همچون دیگر شاعران امروز الفت بیشتری دارد:

ستاره‌ای عصبی پر شتاب می‌چرخد
به دور سر
و چشم‌های هراسان مدام می‌گردند
میان نور
فلاخنی است کشیده میان ابروها
هدف، صلابت چهره

زمان، مثلث مقراض باز و منتظری است

(زمان، بیا کنار پنجره، ص ۱۹)

وزن در شعر سپانلو غالباً وسیله‌ی بیان مفاهیم است. او این وسیله مجاز را ابزار کار خود قرار می‌دهد، از این رو کم و بیش در کار سپانلو وزن باوقاری کلاسیک، فاصله‌ی خود را با موسیقی طبیعی شعر حفظ می‌کند. گاه که شاعر، شتابی کمتر و خلوتی رنگین‌تر دارد، وزن، همان موسیقی کلام اوست. این موزونیت طبیعی و مؤثر، تصویرهای شعر او را درخشان‌تر نشان می‌دهد:

خورشید
نارنج میان مه است
دوشیزه‌ی قصه گو
از نقش ترنج و شکارگاه
آتش‌سا برخاست...
بر شاخه‌های سدر و انار و اقاقیا
صدها هزار دست برنزی
با نوری از گلابی و انگور
اکنون خزان مشتعل به زمستانی از زبرجدو
الماس می‌رسد

(زندگی قلمدان، ساعت امید، صص ۲۶ ـ ۲۷)

وزن در شعر منصور اوجی حسابگرانه عمل می‌کند. وزن از ایجاز، فرم، حتا از بازی‌های کلامی که غالباً رو شده‌اند و از آغاز و پایان‌بندی‌های قابل پیش‌بینی به نفع خود سود می‌برد. در عین حال گاه فضاسازی‌های منحصر به فرد او، وزن را به انرژی کلام تبدیل می‌کند:

بر پشته‌های کاغذ
بزهای مرده بود

با دنده‌های خشک فرو رفته
و مرد کور که چیزی نداشت بجز چشم کور...
و ما...
در جستجوی آب
از چرخ‌های خسته فرو آمدیم
و سکه‌های خود را
در کوزه‌ی شکسته فرو ریختیم
آنگاه
در امتداد تپه
با آتشی مضاعف رفتیم
تا سایه‌ای بیابیم
و کوزه‌ای...

(در امتداد تپه، هوای باغ نکردیم، صص ۲۶۴ ـ ۲۶۵)

شعر محمد مختاری «دانسته» با وزن راه می‌آید، این «دانستگی» اما در شعر او درست در جای خودش نشسته است. وزن در کار مختاری امکانات جدیدی را در قلمرو موسیقی شعر او پیشنهاد می‌کند ـ راه رفتنی زیبا بر نقش قالی ـ تعقّل و هوشیاری و غیبیت سر از پانشناسی اجازه نمی‌دهد که شاعر ما غرق رفتارهای زبانی شود که به اشاره‌ی شهود شاعرانه شعله‌ور می‌گردد. شعر مختاری اما سرشار از این گونه بندهای زیباست:

عشق آمد و قناری موزون گلوی سرشارش را نثار کرد
و عاشقان سرشته‌ی باران بودند
در رؤیت.سرو و ماه
و عاشقان سرشته‌ی مرجان شدند
در رازهای ماه و ستاره

و عاشقان سرشته‌ی نانند

(منظومه‌ی ایرانی، ص ۷۵)

در شعر فرخ تمیمی وزن انجام وظیفه می‌کند و به توان‌های بالقوه‌ی خود اشراف ندارد. تمیمی از جسارت‌های وزنی م. آزاد بی‌بهره است. خروج از وزن در شعر او به شیوه‌ی شعرهای نصرت رحمانی در «شمشیر، معشوقه‌ی قلم» صورت می‌گیرد. سرآغازهایی این چنین مؤثر و زیبا را هم فراموش نکنیم:

تهران
کبوتران هراسیده را
در آسمان صافش خال ستاره کرد
یک انفجار
من می‌روم که سوختن شهر
از پشت بام
پیداتر است

(چهارشنبه‌ی آتش، گزینه‌ی اشعار، ص ۲۸۱)

جواد مجابی همچون محمدمختاری با اشراف و احاطه بر وزن می‌آید. او وزن را موسیقایی می‌طلبد. آرام و رام و نزدیک به ترانه و ترنّم می‌آید. شعر مجابی از این نظر کم و کسری ندارد. در شعر او جای قدری جنون شاعرانه و نقب زدن به اعماق جان و نه حرف زدن از آن خالی است. درگیری عاشقانه‌ی مجابی را با وزن نادیده نگیریم:

می‌بارد یاقوت کبود
از ابرهای عالم
و گیسوان دژ را می‌آراید
می‌زارد با زیر و بم
در دستکاری آدمی
بر برج‌ها و باروهای این دم

بر بام خاطرات ماتم
بر ارگ بم...

(بر بام بم، شعر نو از آغاز تا امروز، ج ۲، ص ۹۲۲)

کاظم سادات اشکوری با این «بند» غیر موزون زیبایش نشان داد که اگر وزن در شعر او یا هر شاعر دیگری از سر عادت بیاید هم ملال‌انگیز است و هم زائد. اما این بند زیبا:

جسد جوانی را از جبهه آوردند
که گلوله قلبش را سوراخ کرده بود
همراهش گفت
وقتی دوستم گلوله خورد
تکه‌ای از قلبش به دیوار سنگر چسبید
ترانه‌ای به گوشم رسید
ترانه‌ای به گویش محلی
ترانه‌ای که تنها دانستیم ترانه است
اما چیزی از آن سر در نیاوردیم

(از شعرهای جنگ، از نیما تا بعد ج ۲، ص ۴۰۷)

عمران صلاحی از سرودن شعری زیبا در اوزان نیمایی عاجز نیست:

گل سرخ، روی چمن لخته شد
و خون، چتر فواره را باز کرد
زنی داشت در باجه‌ای زرد با یک نفر حرف می‌زد که پرواز کرد
و خون صدا
از رگ پاره‌ی سیم
بر خاک ریخت

(چنین گفت، شعر نو از آغاز... ج ۲، ص ۹۸۰)

او گاه در بندی از شعرش دست به نوعی تجربه‌ی وزنی می‌زند که آمیزه‌ای از وزن هجایی، وزن عروضی و بی‌وزنی است. این جستجو نشان می‌دهد که شاعر، رخوت‌های متداول را در زمینه‌ی وزن را برنمی‌تابد. آیا گرایش صلاحی به وزن هجایی، با دستاورد مثبتی همراه خواهد بود؟ نمونه‌ی از به کارگیری وزن عروضی و وزن هجایی را در شعر او می‌بینید:

از شاخه‌ی خمیده سطری ناب (بحر مضارع)
می‌چینیم میوه‌ای و هسته‌اش را
می‌سپارم به آرواره‌ی سنگ (بحر خفیف)
تصویر زیبایی غلتان می‌افتد (وزن هجایی)
پس می‌زنم مهی را (بحر مضارع)
گلی سرخ چراغی بر می‌افروزد (وزن و بی‌وزنی)

(تصویرها، آدینه، نوروز ۷۲ شماره‌ی ۷۸ ـ ۷۹)

ضیاء موحد شاعر آهسته و پیوسته‌ای است. موحد سرنخ وزن را در شعرش گم نمی‌کند. او انرژی نهفته و پنهان در عناصر شعرش را به کار می‌گیرد و به تمرکز تصویری شعر موزون خود بی‌توجه نیست. شعر موزون موحد به کلیاتی مبهم بدل نمی‌شود:

آن‌سان که شیر را می‌نوشند
آن‌سان که صبح
با قاطعیتی که:
این است و هیچ چیز جز این نیست
بر تپه‌های آبی
لبخند می‌زند
و از ترنج گنبد کاشی
خورشید

طفل قدیم شهرم را
از خواب
بیدار می‌کند
مانند شیر می‌نوشم
رقص بلند انگشتان تو را
که اسلیمی‌های من‌اند

(و از ترنج کاشی، زنده رود، شماره‌ی ۱، پاییز ۱۳۷۱)

غریبه‌گردانی در شعر فروغ فرخزاد

حالا دیگر مدتی است که اصطلاح آشنایی‌زدایی در شعر امروز ایران بر سر زبان‌ها افتاده است. اما آشنایی‌زدایی بدین معنا که نمایشگر «*در هم ریختن سازمان یافته‌ی گفتار متداول است*» به طوری که زبان معمول را دگرگون می‌کند، قوت می‌بخشد و به گونه‌ای نظام‌یافته آن را از گفتار روزمره منحرف می‌سازد، نخستین بار به وسیله‌ی فرمالیست‌های روسی مطرح گردید که ویکتور اشکلوفسکی، رومن یاکوبسن، اوسیب بریک، یوری تینیانوف، توماشفسکی و... از آن جمله‌اند[1].

بحث اساسی فرمالیست‌ها که قبل از ۱۹۱۷ مطرح می‌شود و دهه‌ی ۱۹۲۰ مواضع نظری آنان کاملاً جا می‌افتد، با مقاله‌ای از اشکلوفسکی به نام «هنر به مثابه‌ی شگرد» ـ هنر به مثابه‌ی ابزار ـ در رد نظریات سمبولیست‌های روس آغاز می‌شود. در این مقاله اشکلوفسکی بر این است که شعر یا هر نوعِ ادبی و هنری

۱ـ نگاه کنید: پیش درآمدی بر نظریه ادبی، ص ۴ ـ ۱۰.

باید سر راه مخاطب خود مانع بگذارد، برخلاف نظریات، مفاهیم را آسان و قابل دسترس نمی‌کند. چون وقتی مانعی سر راه است حرکت کندتر می‌شود، باید در هر مقطعی مکث کرد و راه گذر از مانع را دریافت[1]. فرمالیست‌ها علاوه بر رعایت ایجاز و واقعیت مادی اثر، اثر ادبی را مجموعه‌ی کم و بیش دلخواسته‌ای از تمهیدات می‌دانستند. تمهیداتی که فرمالیست‌ها بدان اشاره می‌کنند عبارتند از صدا، صور خیال، آهنگ، نحو، وزن و قافیه و... و در واقع کل عناصر ادبی صوری. فصل مشترک همه‌ی این عناصر، تأثیر غریبه کننده یا آشنایی‌زداینده‌ی آنها بود. آنچه مشخصه‌ی زبان ادبی بود و آن را از سایر صور سخن متمایز می‌کرد این بود که زبان معمول را به روش‌های گوناگون تغییر شکل داد. زبان معمول زیر فشار تمهیدات، تقویت، فشرده، تحریف، موجز، گزیده و واژگونه می‌شد، پس زبان غریبه می‌شد و به تبع آن دنیای مألوف به یکباره ناآشنا می‌نمود[2]. البته فرمالیست‌های روسی تا آنجا پیش می‌رفتند که از نظر آنها نه تنها اثر ادبی وسیله‌ای برای بیان عقاید، انعکاسی از واقعیت‌های اجتماعی، یا تحقق بخشیدن به حقیقتی متعالی نبود، بلکه واقعیتی بود که کارکرد آن همچون یک ماشین قابل تحلیل بود و بدین ترتیب به جای تحلیل محتوا، به بررسی فرم (صورت) می‌پرداختند. آنها فرم را بیان محتوا به شمار نمی‌آورند و به عکس این رابطه معتقد بودند. بدین معنا که از نظر فرمالیست‌ها محتوا صرفاً انگیزه‌ای برای فرم، یاموقعیت یا بستر مناسبی برای اعمال فرمی بود. مثلاً می‌گفتند که دن کیشوت اثری درباره‌ی شخصی به این نام نیست بلکه این شخصیت صرفاً وسیله‌ای است برای گردآوری انواع مختلف فنون داستان نویسی... یا قلعه‌ی حیوانات را نباید تمثیلی از استالینیسم به شمار آورد، بلکه به عکس این استالینیسم است که شرایط

۱ـ آذر نفیسی، کیهان فرهنگی، شماره‌ی ۱۲ نیز نگاه کنید: «راهنمای نظریه‌ی‌ادبی معاصر» صص ۱۵ ـ ۵۳.

۲ـ نظریه‌ی ادبی، صص ۶ـ۷،نیز نگاه کنید: «ساختار و تأویل متن، ج اول صص ۳۸ ـ ۶۴).

مناسب را برای به وجود آوردن یک تمثیل فراهم می‌سازد[۱].

طرح این مقدمه در واقع نظر به تمهیداتی دارد که یک اثر ـ شعر ـ را از روند متعارف و معمول جدا می‌سازد تا به غریبه گردانی آن کمک کند. نقش این غریبه‌گردانی یا آشنایی‌زدایی نفی این عقیده نیز هست که:«*چیزها عموماً فقط یک معنا دارند و این معنا معمولاً آشکار است و بر پیشانی اشیایی که ما با آن مواجه شده‌ایم کنده شده‌اند*[۲]». بدین ترتیب ایجاد مانع در روال معمول بیان، تصرف در نحو زبان، شکستن وزن، ایجاد چند وزنی، وزن و بی‌وزنی و... سبب مکث در خواندن یک اثر می‌شود و از طرفی به ایجاد ظرفیت‌های تازه‌ی تصویری و موسیقایی یک شعر کمک می‌کند.

این مبحث به وجهی از عقاید فرمالیست‌ها خوش‌بین است که تمهیدات تازه؛ معیارهای دائماً حاکم بر شعر را به کنار می‌نهد و صدا، صورخیال، آهنگ، نحو، وزن، قافیه و صفات رنگ‌ها و در مجموع عوامل سازنده‌ی کمپوزیسیون یک اثر شعری را به فراخوانی تازه‌ای دعوت می‌کند. در این مبحث به انرژی تمهیدات از آن رو اهمیت قائلیم که بر پا دارنده‌ی واقعیت مادی اثر است، و واقعیت مادی اثر، از سویی فرایند محتواست. بدین معنا که تفکر نیز به طور غیر مستقیم، زمینه‌ساز همان تمهیداتی است که شکل دهنده‌ی این واقعیت است. ساده‌تر اینکه مقوله‌ی «غریبه کننده» یا آشنایی‌زداینده‌ی تمهیدات؛ بحث ما را با مواضع نظری فرمالیست‌ها پیوند می‌زند.

مقوله‌ی آشنایی‌زدایی گرچه این اواخر کم و بیش به‌طور جدی در شعر امروز ایران مطرح شده، اما در واقع زمینه‌ی آن همواره در کار برخی از شاعران ایران نیز مشهود بوده است. بدین گونه که کمتر شاعر پیشروی را می‌توان سراغ گرفت که به شیوه‌ی بیانی متداول تن در داده باشد. اما آن قدر هست که گاه شاعری مسلط بر ریزه‌کاری‌های کلامی، به جای زدودن عادات قدیم از شعرش، ابتکار عمل را در

۱ـ همان، صص ۵ ـ ۷.
۲ـ همان.

جایی به دست می‌گیرد که نه به غریبه‌گردانی اثر، بلکه به قدرت و استحکام کلامش می‌انجامد. و فقدان جسارت را بدین گونه در شعر جبران می‌کند.

گریز از اشباع شدگی و علائم ظهور آشنایی‌زدایی در شعر معاصر به پیش از نیما می‌رسد. از توجه به گریز از تکرار مضامین فرسوده و غیر معاصر در شعر مشروطه ـ ایرج میرزا، عشقی، دهخدا، بهار، اشرف‌الدین گیلانی، عارف و... ـ تا ایجاد نوعی تجدد در اشکال شعر شاعرانی همچون جعفر خامنه‌ای، تقی رفعت، شمس کسمایی، لاهوتی و... تا بعد که سر رشته به دست نیما می‌افتد، همه به گونه‌ای رنگی از غریبه‌گردانی شکل و محتوا دارند.

نیما غریبه‌گردانی شکل و محتوا را با بینش و فلسفه‌ای خاص همراه می‌کند به نحوی که کلیه‌ی ساختارهای صوری شعر و به تبع آن قوالب اندیشگی را دگرگون می‌سازد. این دگرگونی و گریز از اشباع و تکرار در شعر نیما فلسفه و زیبایی‌شناسی خاص خود را دارد و بر مبنایی سنجیده بنا می‌شود. مثلاً تصرف در نحو به قصد ایجاد طنین و تنوع تازه در ارائه تصویر و تکوین موسیقی شعر صورت می‌گیرد. وزن به صرف وزن بودن مطرح نمی‌شود، بلکه از حالت یک عنصر ایستا در می‌آید و به موسیقی نزدیک می‌شود. رنگ در صفات و صوت در واژگان، جلوه‌ی جدیدی پیدا می‌کنند. کلمات مهجور و آرکائیک و نیز واژه‌های محلی حیات دوباره‌ای می‌یابند و این همه در وحدتی ارگانیک، مقوله‌ی ساخت را در شعر نیما و در شعر امروز پیش می‌کشند و به واقعیت مادی اثر و انرژی آن توجه بیشتری می‌شود و شکل به تعبیر هگل محتوایی می‌شود که به صورت شکل درمی‌آید. از آنجا که در کار نیما تفنن کمتر جایی دارد، تمهیدات تازه، کارکرد جدیدی پیدا می‌کنند و به اصطلاح روی دست شاعر نمی‌مانند. پس از نیما گرچه از ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰ بهار، ایرج میرزا، یحیی دولت آبادی، لاهوتی، رشید یاسمی، پروین اعتصامی، فرخی یزدی و... هر یک در حد خود به تجدد می‌اندیشند، اما از ۱۳۲۰ و در دهه‌های مختلف شعری، حرکت‌های اصیل و غیراصیل، گاه به قصد نوآوری و

بسط امکانات زبان نیما و گاه با انگیزه‌ی تفنن و خودنمایی دیده می‌شود. انشعاب‌های شعری که آغاز می‌شود، جهش‌های تازه از سویی و ماجراجویی‌ها از دیگر سو سر بر می‌آورد.

از «تولدی دیگر»...

غریبه‌گردانی در کار فروغ فرخزاد از جنس دیگری است. او نه مثل شاملو یکسره وزن را به کنار می‌نهد و نه مثل رؤیایی کلاً رو به موسیقی دارد. فروغ بر آن است که وزن باید از نو ساخته شود و غالباً با موسیقی ملایمی در شعر او رو به رو می‌شویم. فروغ از فرهنگ شعر نیمایی بسیار می‌آموزد، اما به شیوه‌ی خود عمل می‌کند. او بر آن است که وزن باید از نو ساخته شود. از این رو گاه طنین چند وزن را که با هم همسویی حسی دارند در شعر او می‌شنویم. فروغ کمترین تصنعی را به بهانه‌ی نوآوری در شعر نمی‌پذیرد و تصاویر عجیب و غریب و رنگ‌آمیزی‌های تند و افراطی در شعر او جایی ندارد. صفت‌های غریب و دور از ذهن که مایه‌ی فخر شاعران مثلاً آوانگارد است، به شعر فروغ راه نمی‌یابند، طنین حس به جای طنین کلمه می‌نشیند و حظ بصری ـ توجه به افراط در پلکان نویسی شعر و... ـ نیز جای خود را به تأثیری زیبایی‌شناختی می‌دهد، بی‌آنکه حسِ شدید شعر فروغ، رمانتیک و غیر معاصر جلوه کند. شعرِ فروغ با درک مراحل تحول شعر فارسی از ادا و اصول‌های مد روز دوری می‌کند. برخی از شعرهای فروغ را در «تولدی دیگر» از زوایای یاد شده مرور می‌کنیم:

شعر سر آغاز این کتاب (آن روزها، ص ۹) با مایه‌هایی از رمانتیسم همراه است، اما حس نوستالوژیک این شعر ـ بازگشت به‌دوران کودکی ـ با عناصر و آحادی ملموس در می‌آمیزد و به این ویژگی عینیت می‌بخشد. صفات غیر منتظره در «آن روزها» پایه‌های این شعر را بر سطحی نو استوار می‌سازد: صفت «بازیگوش» برای بادبادک «گیج» برای کوچه و... تا وجه رمانتیک آن ایجاد دلزدگی

نکند:

و فکر می‌کردم به فردا، آه
فردا
حجم سفید لیز...[۱]

کم توجهی به قافیه‌سازی‌های سنتی از رمانتیسم آشنای شعر او می‌کاهد و شعر با گرایش‌های عینی‌تری همراه می‌شود. جز اینکه گاه به تبع حالات حسی شاعر، قافیه‌ها نیز در جهت تأکید این ویژگی ـ رمانتیسم مورد اشاره ـ به کار می‌رود:

...به دشت‌های ناشناسِ جستجو می‌رفت
شب‌ها به جنگل‌های تاریکی فرو می‌رفت

تغییر زاویه‌ی نسبی دید، زمینی دیدن آفاق شاعرانه و توجه به ساز و کار عناصر عینی، این شعر را تا حدی از فضاهای مألوف دور می‌سازد.

آن آسمان‌های پر از پولک
آن شاخساران پر از گیلاس
آن خانه‌های تکیه داده در حفاظ سبز پیچک‌ها
به یکدیگر

اما فروغ وقتی در «آن روزها» به اصطلاح به کم قانع می‌شود، سرکشی نمی‌کند و به بیانی آشنا گردن می‌نهد، در حدی متوسط باقی می‌ماند:

آن روزها رفتند
آن روزهای برفی خاموش
کز پشت شیشه در اتاق گرم
هر دم به بیرون خیره می‌گشتم

آنچه خواننده را از بیدار خوابی مطالعه‌ی بندهایی از این شعر می‌رهاند، علاوه بر تصویرهایی چون:

۱ـ شعرهای این مبحث از «تولدی دیگر» و «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» انتخاب شده است.

پاکیزه برف من چو کرکی نرم
آرام می‌بارید
یا:
چشمم به روی هر چه می‌لغزید
آن را چو شیری تازه می‌نوشید

فضایی غیر منتظره ـ اندیشه‌ی تصویری ـ است که سر راه خواننده را می‌گیرد، تا پاره‌های متوسط شعر را از نظر غایب سازد:

فردا
حجم سفید لیز
با خش و خش چادر مادر بزرگ آغاز می‌شد
و با ظهور سایه‌ی مغشوش او در چارچوب در
که ناگهان خود را رها می‌کرد در احساس سرد نور
و طرح سرگردان پرواز کبوترها
و جام‌های رنگی شیشه...

یکی دیگراز ساز و کارهایی که تداوم عام پاره‌ای از ترکیب‌ها را از نظر پنهان می‌دارد و تأثیر غریبه کننده‌ای دارد، فضا و بیانی حسی است:

ما قلب‌هامان را به باغ مهربانی‌های معصومانه می‌بردیم
و به درختان قرض می‌دادیم
و توپ با پیغام‌های بوسه در دستان ما می‌گشت

«آن روزها» نماینده‌ی چند شعر دیگر فروغ نیز هست. شعرهایی مثل «گذران» ص ۱۷، «آفتاب می‌شود» ص ۲۰، «شعر سفر» ص ۲۴ و تا حدی «باد ما را خواهد برد» ص ۳۰، «در آب‌های سرد تابستان» ص ۳۵، «میان تاریکی» ص ۴۰، که برخی لحظات این شعرها گاه از تجربه‌ی وزنی، تصویرسازیِ، فضاسازی تازه ـ حداقل در یک بند ـ برخوردار است. این دسته از شعرها را گروه الف می‌نامم که به

غریبه‌سازی در همان حدودی که اشاره شد نظر دارد.

در این میان تنها شعر «باد ما را خواهد برد» هم به لحاظ وزنی و هم به لحاظ رعایت ایجاز از این بخش شعرها جدا می‌شود و مرز شعرهای گروه الف و گروه ب به شمار می‌رود. شعرهای گروه ب عبارتند از: «بر او ببخشایید» ص ۴۴، «دریافت» ص ۴۷، «وصل» ص ۵۱، «دیوارهای مرز» ص ۶۳، «عروسک کوکی» ص ۷۱، «تنهایی ماه» ص ۷۶، «در خیابان‌های سرد شب» ص ۸۷، «در غروبی ابدی» ص ۸۷، «آیه‌های زمینی» ص ۹۸، «دیدار در شب» ص ۱۰۷، «وهم سبز» ص ۱۱۷، «فتح باغ» ص ۱۲۵.

در «باد ما را خواهد برد» شب، مرکز شعر را تشکیل می‌دهد. ـ شب کوچکی که با برگ درختان میعادی دارد ـ شب فروغ به شب نیما نزدیکتر است. نه از نظر شیوه و شگردها و تمهیدات زبان، بلکه به لحاظ نزدیک بودن تصویر، ترکیب، واژگان و... شبِ فروغ شبِ معاصری است؛ هم نظر به طبیعت دارد و هم به حوزه‌ی جغرافیایی ـ تاریخی معاصر.

این شعر با اهرم‌های ویژه‌ای، احساسی نو بنیاد را در خواننده برمی‌انگیزد. گویا بدویت اشیا و عناصر باترکیبات و تصاویر و... تازه بر ما عرضه می‌شود:

ترکیبات: شب کوچک، دلهره‌ی ویرانی، وزش ظلمت، ماه مشوش

تصاویر: ـ باد با برگ درختان میعادی دارد

گوش کن، وزش ظلمت را می‌شنوی

که مصرع اخیر اندیشه‌ی تصویری ـ تصویر رویارویی دو تن ـ خطاب کننده و مخاطب ـ را به اشاره القاء می‌کند:

ـ پشت این پنجره شب دارد می‌لرزد (لرزیدن شب)

ـ ماه سرخ است و مشوش (مشوش بودن ماه)

وزن: احساس نوعی دلهره، گاه شعر را از ریتم مقدر فاعلاتن و یا فعلاتن نجات می‌دهد و ترس و تنش در نسوج افاعیل رسوخ می‌کند تا جایی که وزن در

لباس بحر رمل احساس غریبگی می‌کند و کژمژ می‌رود:

ـ باد با برگ درختان میعادی دارد

ـ در شب اکنون چیزی می‌گذرد

شاید در زیرِ بارِ همین دلهره‌ی ویرانی است که وزن شعر کش می‌آید:

ـ و بر این بام که هر لحظه در او بیم فرو ریختن است

ـ دست‌هایت را چون خاطره‌ای سوزان، در دستان عاشق من بگذار

بدین گونه شب در شعر فروغ از یک شب‌روایی متعارف جدا می‌شود.

به شعرهای گروه ب در «تولدی دیگر» برمی‌گردیم.

الف ـ شعر «دریافت ص ۴۷»:

۱ ـ وزن: نخستین نکته‌ای که در شعر «دریافت» جلب توجه می‌کند وزن آن است ـ بحر رمل نیمایی ـ با انعطاف‌هایی که معمولاً فروغ به وزن می‌دهد تا آن را از یکنواختی و عروضی (عروض نیمایی) برهاند و آن را به حس خود نزدیک سازد:

شب سرشار از انبوه صداهای تهی

شب مسموم از هُرم زهرآلود نفس‌ها

فروغ در خصوص وزن می‌گوید: «*من جمله را به ساده‌ترین شکلی که در مغزم ساخته می‌شود به روی کاغذ می‌آورم. وزن مثل نخی است که از میان کلمات رد شده بی آنکه دیده شود، فقط آن را حفظ می‌کند و نمی‌گذارد بیفتد*[1]» درباره‌ی وزن شعرهای فروغ که با سرپیچی از عروض نیمایی همراه است و ظاهری نسبتاً آشفته دارد، با بهره‌گیری از نقطه نظرهای نزار قبانی در خصوص وزن می‌توان گفت که ساختمان موسیقی در شعرِ فروغ، ترکیبی از بخش‌های آوایی است که فراز و فرود می‌گیرد، به هم می‌خورد و پراکنده می‌شود، ملایم و سخت و مؤثر و متأثر می‌شود و از حرکت دائمی بخش‌های شعر، موسیقی درونی شعر پدید می‌آید. در موسیقی شعر فروغ، صدا و مفهوم در دو قطب مخالف قرار نمی‌گیرد، بلکه هر صدا، معنایی و هر معنا،

۱ـ انتقاد کتاب، شماره‌ی ۱۰، دوره‌ی سوم، ۱۳۴۵.

صدایی دارد. گاه طنین معانی است که تولید موسیقی می‌کند. همان‌گونه که قصد بتهون از یک سمفونی و یا منظور ترنر را از یک پرده نقاشی نمی‌توان نشان داد این دو خصوصیت نیز در شعر فروغ نشان دادنی نیست.

موسیقی در شعر فروغ بر خلاف شعر شاملو به چشم نمی‌خورد، شنیده می‌شود. موسیقی شعر فروغ خواندنی نیست، فروغ با استفاده از تجارب وزن نیمایی به آزمون‌های جدیدی در وزن دست می‌زند که بیشتر نتیجه‌ی کشش‌های احساس و عاطفه‌ی اوست نه تمرین و تلاشی از سر صنعتگری، چرا که عنصر غریبه‌گردانی در شعر فروغ میانه‌ای با صورتگری‌های افراطی ندارد. تغییر وزن و ایجاد نوعی موسیقی حسی در شعر فروغ به ناگهان حادث نمی‌شود، بلکه این تغییر به تبع تغییر و تحول حس و اندیشه‌ی شاعر ایجاد می‌شود چرا که: «هیچ چیز نیست که *ناگهان* تغییر کند، هیچ چیز نیست که *ناگهان* عوض شود. همین طور هیچ شکل از اشکال هنری وجود ندارد که برای نفوذ خود در مردم، *راه ناگهانی را پیدا کند*[۱]».

وزن در شعر «دریافت» مقدمه‌ی انعطاف‌هایی است که فروغ به وزن شعرهای بعدی‌اش می‌دهد. احساس نوعی سکته و یا دست‌انداز در سطرهایی از این شعر، زمینه‌ساز به کارگیری وزن و بی‌وزنی و چند وزنی در شعرهای بعدی اوست:

در خیابان وحشت زده‌ی تاریک
خشک می‌شد در کف، در زردی، در خفقان
تا بیامیزم با آن مبهم، آن گنگ، آن نامعلوم

۲ - تصویر: تصویرسوررئالیستی با فضای شفاف شعر گره می‌خورد. این گره خوردگی مکثی در شعر محسوب می‌شود:

روی خط‌های کج و معوج سقف
چشم خود را دیدم
خشک می‌شد در کف، در زردی، در خفقان

۱ـ نیما، تعریف و تبصره، ص ۳۴.

۳ - فروغ وقتی می‌خواهد حس شاعرانه‌ای خود را در شعر بنمایاند، تن بـه توضیحات اضافی نمی‌دهد و با کلمات تراش خورده و لحنی ادیبانه بیان مقصود نمی‌کند، بلکه واژگانی مثل حفره، موش زشت، مهمل، وقاحت، جیرجیر، سـمج و... تصاویر متفاوت و غیرادیبانه‌ای از احساس خود به دست می‌دهد:

گوش دادم
گوش دادم به همه‌ی زندگیم
موش منفوری در حفره‌ی خود
یک سرود زشت و مهمل را
با وقاحت می‌خواند
جیرجیری سمج و نامعلوم
لحظه‌ای فانی را چرخ زنان می‌پیمود
و روان می‌شد بر سطح فراموشی

۴ - وصف‌الحال مشتاقی نیز در کار فروغ ویژگی خاصی دارد. او نه شاعرانه به زمین و زمان بد وبیراه می‌گوید و نه شاخ و برگی به آنچه حس می‌کند می‌افزاید. کوتاه و مختصر می‌نویسد:

داشتم با همه جنبش‌هایم
مثل آبی راکد
ته نشین می‌شدم آرام آرام
داشتم
لرد می‌بستم در گودالم

در اینجا فروغ به قول خودش از به کار بردن کلماتی که سـنت شـعری دارد دوری می‌کند و به سابقه‌ی شعری کلمات بی‌توجه می‌ماند و این خـاصیت را در زبان فارسی کشف می‌کند که می‌شود ساده حرف زد[1].

۱ـ مصاحبه با فروغ، صص ۱۴ ـ ۲.

ب - «وصل ص ۵۱»

این شعر از تصویرها و تداعی‌های تازه برخوردار است. وقتی می‌گوید:

دیدم که بر سراسر من موج می‌زند
چون هُرم سرخگونه‌ی آتش
چون انعکاس آب
چون ابری از تشنج باران‌ها
چون آسمانی از نفس فصل‌های گرم
تا بی نهایت
تا آنسوی حیات
گسترده بود او

حس و عاطفه از وزن پیشی می‌گیرد اما اوج غریبه‌گردانی تصاویر در جایی صورت می‌گیرد که معمولاً شاعر، صفات و یا خصوصیاتی به کسی یا چیزی می‌دهد که در عرف شعری در خور آن نیست. از این رو در این بندها معمولاً بساط عادات برچیده می‌شود:

ساعت پرید
پرده به همراه باد رفت
او را فشرده بودم
در هاله‌ی حریق
می‌خواستم بگویم
اما شگفت را
انبوه سایه گستر مژگانش
چون ریشه‌های پرده‌ی ابریشم
جاری شدند از بُن تاریکی...
دیدم که پوست تنم از انبساط عشق ترک می‌خورد

دیدم که حجم آتشینم
آهسته آب شد
و ریخت، ریخت، ریخت...

فروغ از جمله شاعرانی است که با وزن درگیری دارد. او درگیری‌های تازه‌ی حس و اندیشه‌اش را به قلمرو وزن می‌کشاند و حس و اندیشه به وزن گره می‌خورد. این گره خوردگی‌ها در مجموع موسیقی حسی تازه‌ای در شعر او ایجاد می‌کند. این خصوصیت گرچه تابع قراردادهای عروضی نیست، اما به موسیقی نهفته در کلام که تا حدی همسایه‌ی افاعیل عروضی است بی‌اعتنا نمی‌ماند.

مثلاً «دیوارهای مرز» که بر اساس مفعول فاعلات آغاز می‌شود:

اکنون دوباره در شب خاموش
قد می‌کشند همچو گیاهان
دیوارهای حایل
دیوارهای مرز
تا پاسدار مزرعه‌ی عشق من شوند

در حوزه‌ی افاعیل محدود نمی‌ماند وکشش مصرع‌ها با حفظ موسیقی گفتاری ـ نیمایی آن، احساس شعر را پردامنه‌تر نشان می‌دهد:

اکنون دوباره پنجره‌ها خود را
در لذت تماس عطرهای پراکنده باز می‌یابند
اکنون درخت‌ها همه در باغ پوست می‌اندازند
و خاک با هزاران منفذ
ذرات گیج ماه را به درون می‌کشد

و نوع اخطار:

اکنون
نزدیکتر بیا

و گوش کن

فضایی تصویری می‌آفرینند؛ فضایی که با نوعی موسیقی ـ تام تام طبل ـ راز آمیزتر می‌شود:

و گوش کن
به ضربه‌های مضطرب عشق
که پخش می‌شود
چون تام تام طبل سیاهان
در هوهوی قبیله‌ی اندام‌های من

افزون بر این لحن مؤثر شعر فروغ بر پایه‌ی حس و اندیشه‌ای مؤثر بنا می‌شود.

فروغ قبل از آنکه با وزن و تصویر و دیگر ساز و کارهای شعر درگیری درونی داشته باشد، با جهان درون خود درگیر است و جهانِ پشت سرِ کلمات شادمانی و یا دلتنگی خود را به وزن می‌سپرد و به تصویر، به تشبیه و به استعاره. این جهان مستقر پشت سر کلمات به شعر فروغ بافتی عاطفی ـ اندیشگی می‌دهد. صور شعر فروغ که ترکیبی از تصویر، وزن و... است وامدار حس شگفتی است که بر واژه واژه‌ی شعر او سایه می‌افکند. این حس شگفت غالباً فضاهایی غریب را با خود به همراه می‌آورد:

من در جزیره‌های شناور به روی آب نفس می‌کشم
من
در جستجوی قطعه‌ای از آسمان پهناور هستم
که از تراکم اندیشه‌های پست تهی باشد

فروغ با تصرف در حافظه‌ی تصاویر، کارکرد تازه‌ی آنها را کشف می‌کند:

به شعر «وصل» بر می‌گردیم.

در شعر «وصل»، نسیم با اشاره‌ی فروغ جان تازه‌ای می‌گیرد و به صورت یک حجم جدید در می‌آید.

من در پناه شب
در انتهای هر چه نسیم است می‌وزم
من در پناه شب دیوانه‌وار فرو می‌ریزم

شعرهای فروغ علاوه بر زنجیره‌های حسی محکمی که آنها را به هم وصل می‌کند، به لحاظ صوری نیز وجوه مشترکی دارند. بیشتر شعرهای فروغ بر عناصر عینی و پیرامونی روی شاعر خوش نشان می‌دهند. سیگار، فنجان، قالی در «عروسک کوکی ص ۷۱» همچون خلاصه‌ی احساس‌های شاعر مطرح است تا یک عنصر عینی و یا ظرف معنایی. گویا وقتی فروغ ساعات طولانی بر این اشیا ـ سیگار و... ـ خیره می‌شود احساس او در این اشیا رسوخ می‌یابد و احساس‌های نهفته در این اشیا با نگاهی که چون نگاه مردگان ثابت است احیاء می‌شود:

می‌توان ساعات طولانی
با نگاهی چون نگاه مردگان ثابت
خیره شد در دود یک سیگار
خیره شد در شکل یک فنجان
در گلی بی رنگ بر قالی

فروغ با مهارت و سادگی در شعر به طرح خطوطی می‌پردازد که در کنار ما به خوبی قابل مشاهده‌اند و در نظر اول چنین می‌نماید که شاعر از ظواهر اشیا گزارشی تهیه می‌کند. کودکی که با بادبادکی رنگین زیر یک طاق ایستاده است یا بارانی که در کوچه می‌بارد. به سادگی نیز می‌توان از گره خوردگی‌های عاطفی خود حرف زد. از کنارِ رازی پیچیده و معمایی شگفت، ظاهراً به آسانی می‌گذریم و ابعاد هول‌انگیز و نهفته‌ی آن را به روی خود نمی‌آوریم:

می‌توان با زیرکی تحقیر کرد
هر معمای شگفتی را
می‌توان تنها به حل جدولی پرداخت

می‌توان تنها به کشف پاسخی بیهوده دلخوش داشت
پاسخی بیهوده آری پنج یا شش حرف...

توجه به عناصر عینی، افزون بر مواردی است که فروغ عناصری را از زیر گرد و غبار فراموشی بیرون می‌کشد و حیات تازه‌ای به آنها می‌بخشد. مسئولیت فروغ در برابر اشیا یادآور این حرف داستایفسکی است: «هر انسان نسبت به هرکسی و هر چیزی مسئول است». و به یک عکس سیاهِ مضحک فوری:

می‌توان زیبایی یک لحظه را با شرم
مثل یک عکس سیاه مضحک فوری
در ته صندوق مخفی کرد

به لحاظ تکنیک نیز فروغ در همه‌ی موارد با پایان بندهای مقفی و معهود در شعر تن در نمی‌دهد، از این رو پایان بندهای شعر او مثل شعر خیلی‌ها قابل حدس نیست:

می‌توان در جعبه‌ای ماهوت
با تنی انباشته از کاه
سال‌ها در لا به لای تور و پولک خفت
می‌توان با هر فشار هرزه‌ی دستی
بی‌سبب فریاد کرد و گفت
آه من بسیار خوشبختم

ج ـ شعر «معشوق من ص ۷۸»

۱ـ فروغ بدون توسل به کلماتی رنگین یا مفاخره‌آمیز، با چند واژه، حجم درخشانی از یک تصویر را به خوبی نشان می‌دهد، به نحوی که ظرفیت‌های القایی نهفته در برخی از کلمات، بر ما باریدن می‌گیرد. مثل واژه‌ی مرگ در بندِ اولِ شعر «معشوق من»:

معشوق من

با آن تن برهنه‌ی بی‌شرم
بر ساق‌های نیرومندش
چون مرگ ایستاد

تصویرآفرینی با ساده‌ترین وجه ممکن:

گویی که تاتاری
در انتهای چشمانش
پیوسته در کمین شکاری‌ست

۲- به‌رغم روابط آدم‌ها در جامعه‌ی شهری و سقوط ارزش برخی مفاهیم، شعر فروغ خبر از معشوقی می‌دهد که خاص شاعر است :

او وحشیانه آزاد است
مانند یک غریزه‌ی سالم
در عمق یک جزیره‌ی نامسکون
او پاک می‌کند
با پاره‌های خیمه مجنون
از کفش خود غبار خیابان را

و بار همه‌ی این معانی طنزآلود را کلمات مجنون، خیمه و کفش به دوش می‌کشند.

۳ ـ قافیه در این شعر اصلاً نقشی تزیینی ندارد. کلمات درخت و رخت وقتی قافیه می‌شوند در پیوند با کلمات دیگر چنان بی سر و صدا می‌آیند و به گوشه‌ای می‌نشینند که گویا دو خواهر همزاد به یک مهمانی ساده دعوت شده‌اند:

او با خلوص دوست می‌دارد
یک کوچه باغ دهکده را
یک درخت را
یک ظرف بستنی را

یک بند رخت را

هر شاعر خلاقی عمدتاً به وسیله‌ی چند شعر چیزی به مجموعه‌ی شعر امروز می‌افزاید. این دسته از شاعران که در دیگر آثارشان ممکن است حضور شاعرانه‌ی مؤثر و نه عمدتاً جسارت آمیزی داشته باشند، فقط با چند شعر پیشرو معرفی می‌شوند. فروغ بر شعرهایی مثل «عروسک کوکی»، «معشوق من»، «در خیابان سرد شب» سایه‌ی خود را می‌تاباند و در آثاری مثل «دریافت» و «دیوارهای مرز» سرکشی و ناآرامی را آغاز می‌کند تا با شعرهایی مثل «در غروبی ابدی»، «آیه‌های زمینی»، «وهم سبز»، «دیدار شب»، «فتح باغ»، «تولدی دیگر» و «ایمان بیاوریم...» چیزی بر شعر امروز ایران بیفزاید. در این دسته از شعرهاست که فروغ از آنچه عادی و متداول است دوری می‌کند.

د ـ «در غروبی ابدی، ص ۸۷»

این شعر با نوعی مکالمه آغاز می‌شود و در نهایت ایجاز، فقط با چند کلمه، زمان و مکان شعر مشخص می‌شود:

روز یا شب؟

نه ای دوست غروبی ابدی‌ست

در این شعر، دو کبوتر در توازی تصویری قرار می‌گیرند و به دو تابوت سپید بدل می‌شوند. کبوتر، سپیدی خودش را به تابوت می‌بخشد، تا دیگر خبری از کبوتر در میان نباشد. تابوت است و سفیدی تابوت... و صداها نیز مثل حرکتِ باد، بی‌ثبات و سرگردان‌اند. در بند آغازین «در غروبی ابدی» هیچ چیز غریبه‌ای نیست، در عین حال همه چیز غریب به نظر می‌رسد. فروغ در این بند به تعبیر اشکلوفسکی مفهوم و یا فکری آشنا را در متنی ناآشنا بیان می‌کند. ایجاز، مکالمه، تصویرها و ریتم شعر، به گونه‌ای عمل می‌کند که متن حضوری نامأنوس می‌یابد.

به این ترتیب فروغ با در کنار هم نهادن واژه‌های دل، جفت، ظلمت و... بی‌آنکه به تعبیر سن ژون پرس به فکر عطرآگین کردن و تزیین اثر و در نتیجه

مروارید ساختن از شعر خود باشد، دست به ایجاد ترکیب‌ها و تصویرها و در نهایت ایجاد فضایی تازه در بند دوم شعر می‌زند:

سخنی باید گفت
سخنی باید گفت
دل من می‌خواهد
با ظلمت جفت شود
سخنی باید گفت

و اوج فضاسازی فروغ در بند سوم همین شعر صورت می‌گیرد. فروغ به سادگی دست به سوی عناصری دراز می‌کند که از فرط نزدیک بودن به انسان دیده نمی‌شوند یا آنقدر ظاهراً خرد و ناچیزند که اجازه نمی‌یابند در شعر امروز ایران راه یابند. فروغ اما با خلوص و با تهوری ویژه آنها را از پیرامون خود بر می‌دارد و در شعرش می‌نشاند. عناصری مثل دانه‌های زرد کتان، گل باقالا و... در واقع حس شاعرانه فروغ این عناصر را به بازی می‌گیرد نه تکنیک و تمهیدی آگاهانه، از این رو شعر او اصلاً بغرنج، مصنوع و مبهم نیست:

چه فراموشی سنگینی
سیبی از شاخه فرو می‌افتد
دانه‌های زرد تخم کتان
زیر منقار قناری‌های عاشق من می‌شکنند
گل باقالا اعصاب کبودش را در سکر نسیم
می‌سپارد
به رها گشتن از دلهره‌ی گنگ دگرگونی
و در اینجا در من، در سر من؟

«غروبی ابدی» بر پایه‌ی دیالوگ نیز حرکتی تصویری دارد:

ـ قهرمانی‌ها؟

ـ آه

ـ اسب‌ها پیرند

ـ عشق؟

تنهاست و از پنجره‌ای کوتاه

به بیابان‌های بی‌مجنون می‌نگرد

در ضمن، برجستگی این شعر مدیون تصاویری است که در عین سادگی مبتکرانه و دست اول‌اند. خانه‌ای که فروغ به آن می‌اندیشد، نفس پیچک‌هایش رخوتناک است، چراغانش چون نی نی چشم‌اند و او به نوزادی می‌اندیشد که:

...با لبخندی نامحدود

مثل یک دایره پی در پی بر آب

و تنی پرخون چون خوشه‌ای از انگور

در اینجا با فضایی تازه و متفاوت رو به روییم که به فردیت تصویری خود مباهات نمی‌کند. اگر شعر را فعالیتی انسانی بدانیم که شاعر می‌خواهد با آن مکاشفه‌ای حسی ـ اندیشگی خود را به گروهی دیگر از انسان‌ها عرضه کند، فروغ گاه از آنچنان حس ویژه‌ای سرشار است که این ویژگی خود سبب رنگ‌آمیزی و غرابت فضای بندهایی از شعر او می‌شود. مثلاً در این بند از شعر «در غروبی ابدی» هیچ موضوع مشخصی در بین نیست. هر چه هست نوعی اعتراض و نوعی سرکشی است و «نه» گفتن به محیطی که از آدم‌ها فقط تأیید و «آری» گفتن می‌طلبد. این سرکشی حسی، سرکشی خاصی نیز به نوع بیان شعر فروغ می‌دهد:

سخنی باید گفت

سخنی باید گفت

در سحرگاهان؛ در لحظه‌ی لرزانی

که فضا همچون احساس بلوغ

ناگهان با چیزی می‌آمیزد

من دلم می‌خواهد
که به طغیانی تسلیم شوم
من دلم می‌خواهد
که ببارم از آن ابر بزرگ
من دلم می‌خواهد
که بگویم نه نه نه

پایان‌بندی این شعر نیز مثل دیگر شعرهای فروغ، غیر منتظره و ناگهانی است:

ـ برویم
ـ سخنی باید گفت
ـ جام یا بستر، یا تنهایی، یا خواب؟
ـ برویم...

«آیه‌های زمینی، ص ۹۸»

در برخی از شعرها موسیقی مقدم بر همه چیز است. بدان گونه که مثلاً پل ورلن می‌گوید:

موسیقی مقدم بر همه چیز
باز هم موسیقی و همواره موسیقی
باید که شعر تو موسیقی به پرواز درآمده باشد.

گاه نیز تصویر مقدم بر هر چیز است. به شکلی که تصویر، جنبه‌ی معمایی به خود می‌گیرد یا تصویر برای تصویر، هدفِ خلق یک اثر است. شعر فروغ به این موضوع بی‌توجه نمی‌ماند، اما اگر عوامل دیگری، آفاق تازه‌ای بر شعرش بگشاید از آن چشم نمی‌پوشد. موسیقی «آیه‌های زمینی» به لحنی تورانی نظر دارد:

آنگاه
خورشید سرد شد
و برکت از زمین‌ها رفت

و سبزه‌ها به صحراها خشکیدند
و ماهیان به دریاها خشکیدند

لحن توراتی «آیه‌های زمینی» با نوعی تازگی همراه است که آن را از دیگر شعرهای «تولدی دیگر» جدا می‌سازد. افزون بر این تکرار برخی کلمات، موسیقی آرامی را ایجاد می‌کند، بی آنکه نقش ردیف در شعر سنتی را به عهده می‌گیرد:

دیگر کسی به عشق نیندیشید
دیگر کسی به فتح نیندیشید
و هیچکس دیگر
به هیچ چیز نیندیشید

تصویر نیز در این شعر متکی به استعاره و عواملی از این دست نیست. و اشارات موجز فروغ دوایری را در فضای شعر رسم می‌کند که مایه‌های سوررئالیستی‌اش ریشه در هستی و حیات اجتماعی شاعر دارد:

مردم
گروه ساقط مردم
دلمرده و تکیده و مبهوت
در زیر بار شوم جسدهاشان
از غربتی به غربت دیگر می‌رفتند
و میل دردناک جنایت
در دست‌هایشان متورم می‌شد.

مایه‌های سوررئالیستی «آیه‌های زمینی» تصویرهای حسی شعر را مؤثرتر می‌کند چراکه به تعبیر یاکوبسن با اصل «بر هم زدن ترتیب» در ارائه تصویر رو به رو می‌شویم:

در دیدگان آیینه‌ها گویی
حرکات و رنگ‌ها و تصاویر

وارونه منعکس می‌گشت
و بر فراز سر دلقکان پست
و چهره‌ی وقیح فواحش
یک هاله‌ی مقدس نورانی
مانند چتر مشتعلی می‌سوخت

از طرفی همه‌ی این جلوه‌های کم و بیش غیر منتظره نتیجه‌ی ذخایر حسی فروغ است. در شعر فروغ همه چیز تسلیم حس شعرند. اسلوب بیان نیز از میان همین حس به بیرون می‌تراود:

گاهی جرقه‌ای، جرقه‌ی ناچیزی
این اجتماع ساکت بیجان را
یکباره از درون متلاشی می‌کرد
آنها به هم هجوم می‌آوردند
مردان گلوی یکدیگر را با کارد می‌دریدند...

حس شعر فروغ فرآیند ساختار اندیشگی اوست. اندیشه‌ای که گاه بافتی فلسفی به خود می‌گیرد بی‌آنکه پیچیده باشد. نظارت هوشمندانه‌ی فروغ بر روابط آدم‌ها، در جامعه‌ای با ساختار اقتصادی ـ فرهنگی مشخص، به تأثیرات او رنگی فلسفی می‌بخشد. شعر فروغ، جدا از تمهیدات ملزم به رعایت حسی شاعرانه است که رنگ و بویی فلسفی ـ اجتماعی گرفته است:

مردم
ـ گروه ساقط مردم...
و ـ «دیدار در شب، ص ۱۰۷»

ابتدا به ساکن با حرف «و» در آغاز این شعر رو به رو می‌شویم:

و چهره‌ی شگفت
از آن سوی دریچه به من گفت...

دیالوگ نیز در این شعر و در ادامه‌ی همین دو مصرع، از تم و تصویر متفاوتی برخوردار است. تصاویری معلق در فضا که از کنار عشق و مرگ می‌گذرد:

حق با کبسی ست که می‌بیند
من مثل حس گمشدگی وحشت آورم
اما خدای من چگونه می‌شود از من ترسید؟»
من، من که هیچگاه
جز بادبادکی سبک و ولگرد
بر پشت‌بام‌های مه‌آلود آسمان
چیزی نبوده‌ام
و عشق و میل و نفرت و دردم را
در غربت شبانه‌ی قبرستان
موشی به نام مرگ جویده‌ست»

تغییر وزن در این شعر، یکنواختی وزن مفعول فاعلات... را از آن می‌گیرد و این تغییر وزن با ایجاد قدری تلاطم به نفی یکنواختی آن می‌پردازد، به نوعی موسیقی نزدیک می شود تا جایی که دو وزن نزدیک به هم شانه به شانه‌ی هم راه می‌روند:

و چهره‌ی شگفت
با آن خطوط نازک دنباله‌دار سست
که باد طرح جاریشان را
لحظه به لحظه محو و دگرگون می‌کرد...

این تغییر وزن یا تغییر لحن در واقع مشخصه‌ی بارز چند شعر فروغ است.

از سوی دیگر تأکید بر جزییات، مثل: «و چهره شگفت با آن خطوط نازک دنبال‌دار سست» و مایه‌های سوررئالیستی تصاویر، به بندهایی از «دیدار در شب» زیبایی خاصی می‌بخشد:

حق با شماست
من هیچگاه پس از مرگم
جرأت نکرده‌ام که در آیینه بنگرم
و آنقدر مرده‌ام که هیچ چیز مرگ مرا دیگر
ثابت نمی‌کند

تغییر ناگهانی صحنه‌های این شعر نیز، جنبه‌ی نو و بدیعی به آن می‌بخشد:

خاموش شد
و پهنه‌ی وسیع دو چشمش را
احساس گریه تلخ و کدر کرد

یا:

لرزید
و بر دو سوی خویش فرو ریخت
و دست‌های ملتمسش از شکاف‌ها
مانند آه‌های طویلی به سوی من
پیش آمدند

ز ـ «وهم سبز، ص ۱۱۷»

«وهم سبز» با تصاویری نه از نوع استعاره و... خواننده را غافلگیر می‌کند. واژه‌ی آینه در شعر معاصر و یاگذشته‌ی ایران بسیار دیده می‌شود، اما وقتی فروغ تمام روز در آینه گریه می‌کند، با نوعی خرق عادت بیانی رو به رو می‌شویم با: بهار که پنجره را به «وهم سبز» درختان می‌سپرد و تن که به پیله‌ی تنهایی نمی‌گنجد و بوی تاج کاغذی که فضای آن قلمرو بی‌آفتاب را آلوده می‌کند، و عناصری مثل توپ‌های ماهوتی، بادکنک‌ها، نخ و... و مضافاً حسی غریب، شعر را با ویژگی منحصر به فردی قرین می‌سازد.

وقتی فروغ در «وهم سبز» می‌گوید «نمی‌توانستم» که ظاهراً از وزن هم خارج

می‌شود، منتظر می‌مانیم تا معلوم شود شاعر از عهده‌ی چه چیزی بر نمی‌آید ـ نمی‌تواند ـ پاسخ مستقیمی درکار نیست و همین بی‌پاسخی،نه حیرت‌زدگی، بلکه رازآمیزیِ خاصی به «وهم سبز» می‌دهد. و فضایی مبهم در شعر ایجاد می‌شود که عاری از حشو و زوائد است و به دنبال همین مصرع «نمی‌توانستم، دیگر نمی‌توانستم» فضایی غریب با عناصری مثل توپ، نخ، بادکنک ایجاد می‌شود که انحرافی مشخص از هنجارهای عادی بیان را نشان می‌دهد وکیفیت القایی عناصر به شکلی است که گویا شاعر به محو واقعیت موجود می‌کوشد، یا در واقع از واقعیت موجود پرده‌برداری می‌کند. وقتی فروغ می‌گوید:

و باد، باد که گویی
در عمق گودترین لحظه‌های تیره همخوابگی نفس می‌زد
حصار قلعه‌ی خاموش اعتماد مرا
فشار می‌دادند
و از شکاف‌های کهنه دلم را به نام می‌خواندند

با تجربه‌ای مدرن در شعر سر وکار پیدا می‌کنیم. در «وهم سبز» تصویرسازی، جلوه‌ی خاصی دارد:

تمام روز نگاه من
به چشم‌های زندگیم خیره مانده بود

که در اینجا دو شخص یا دو کاراکتر را رو به روی هم می‌بینیم که به هم خیره شده‌اند. یکی از این دو، چهره‌ی زندگی‌ست که دو چشم مضطرب ترسان دارد. تقابل عناصری مثل گل و تاج کاغذین و تجانس ضمنی گل و کاغذ نیز پرتوی از غرابت را بر این شعر می‌افکند:

اگر گلی به گیسوی خود می‌زدم
از این تقلب، از این تاج کاغذین
که بر فراز سرم بو گرفته است، فریبنده‌تر نبود؟

وقتی ذات زنانه‌ی فروغ در آحاد و عناصری مثل چرخ خیاطی، ظرف مسین، سیاهکاری مطبخ، فرش و جارو، حضوری حسی می‌یابند، شعر از بیان‌های متداول فاصله می‌گیرد و فردیت زبانی و ذهنی پیدا می‌کند. عدم رعایت توازی افعال در بندی از «وهم سبز» نیز با نوعی غرابت همراه می‌شود:

تمام روز تمام روز
رها شده، رها شده چون لاشه‌ای بر آب
به سوی سهمناکترین صخره پیش می‌رفتم
به سوی ژرفناکترین غارهای دریایی
و گوشتخوارترین ماهیان
و مهره‌های نازک پشتم
از حس مرگ تیر کشیدند

پایان بندی هول‌انگیز شعر نیز غیرقابل پیش‌بینی است:

نگاه کن
تو هیچگاه پیش نرفتی
تو فرو رفتی

ح ـ «ای مرز پرگهر، ص ۱۴۸»

عامل طنز که با واژه‌های به اصطلاح غیر شاعرانه ـ اداره‌ی ثبت، شناسنامه، صادره... ـ درمی‌آمیزد به این شعر هویت هنری می‌بخشد:

فاتح شدم
خود را به ثبت رساندم
خود را به نامی، در یک شناسنامه، مزین کردم
و هستی‌ام به یک شماره مشخص شد
پس زنده باد ۶۷۸ صادره از بخش ۵ ساکن تهران

در «ای مرز پرگهر» شعر به وسیله‌ی تصویر و یا تمهیدات زبانی عرضه

نمی‌شود، بلکه در جهت ضد این تمهیدات حرکت می‌کند:

از فرط شادمانی
رفتم کنار پنجره با اشتیاق ششصد و هفتاد و هشت بار هوا
راکه از غبار پهِن
و بوی خاکروبه و ادرار منقبض شده بود
درون سینه فرو دادم

بیانی منحصر به فرد پیدا می‌کند. دلیل قاطعی در دست نیست که به شعر بودن «ای مرز پرگهر» شک کنیم. راستی چه رازی در میان است که حتا محصول کارخانجات عظیم پلاسکو به شعر تبدیل می‌شود:

...و در پناه آسمان درخشان و امن امنیتش
از صبح تا غروب ششصد و هفتاد و هشت قوی هیکل گچی
به اتفاق ششصد و هفتاد و هشت فرشته
ـ آن‌هم فرشته‌ی از آب و گل سرشته ـ
به تبلیغ طرح‌های سکون و سکوت مشغولند
خ ـ «تولدی دیگر، ص ۱۶۴»

هنر فروغ در فضاسازی‌های مبتکرانه است. و فضاسازی بر پایه‌ی عناصر ملموس بنا می‌شود. در بند اول شعر «تولدی دیگر» با آیه‌ی تاریکی مواجه می‌شویم که در واقع هستی شاعر است. این آیه‌ی تاریک، کسی را، «تو»ی شاعر و یا محبوب شاعر را به سحرگاه شکفتن‌ها و رستن‌ها می‌برد. و در همین آیه است که «تو» و یا «او»ی شاعر به درخت و آب و آتش پیوند زده می‌شود. فروغ دریچه‌ی تازه‌ای را بر اشیا می‌گشاید تا به صید لحظات ناب، مجهزتر شود. او از کلی‌گویی می‌پرهیزد و به نشان دادن جزئیات حس شده ـ اجزاء مرتبط شعر ـ روی می‌آورد.

غریبه‌سازی‌های فروغ از سادگی می‌گذرد. از تکاندن گرد و غبار عادت‌ها از نگاه و در نتیجه از زبان، از این رو زنبیل، بازار، ریسمان و...را در شعر او شفاف‌تر

می‌بینیم:

زندگی شاید
یک خیابان دراز است که هر روز زنی با زنبیلی از آن می‌گذرد
زندگی شاید
ریسمانی است که مردی با آن خود را از شاخه می‌آویزد
زندگی شاید طفلی است که از مدرسه بر می‌گردد

حتا ابهام در شعر فروغ رو به عینیت و سادگی دارد. این ابهام هیچگاه رنگ تعقید و تکلف نمی‌گیرد:

سفر حجمی در خط زمان
و به حجمی خط خشک زمان را آبستن کردن
حجمی از تصویری آگاه
که ز مهمانی یک آینه برمی‌گردد

وقتی شاعر حس می‌کند که ابهام دارد قدری پررنگ می‌شود با چند مصرع کوتاه پرتوی بر آن می‌تاباند:

و بدین سانست
که کسی می‌میرد
و کسی می‌ماند[1]

تا: «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد»

فروغ در بخش «تولدی دیگر» و پس از آن در کتاب «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» خارج از قلمرو ادبیات قرار می‌گیرد و به جوهر و ذات شعر رو می‌آورد و به سادگی بیان میل سرشاری نشان می‌دهد. گرایش او به محسوسات، از فرط

۱ـ شعر «عروسکی کوکی» و «دیوارهای مرز» در فواصل بررسی دیگر شعرها مورد اشاره قرار گرفت.

خلوص حالتی شبه مذهبی به خود می‌گیرد. فروغ در این گونه شعرها به جایی می‌رسد که می‌داند برای آنکه به عظمت برسد، به فلسفه‌ای انسانی نیاز دارد. فروغ این فلسفه رااز لا به لای متون فلسفی کلاسیک یا معاصر به دست نمی‌آورد. بلکه وقتی احساس نیرومند او با تجربه‌ی زندگی در می‌آمیزد به آرمانی کردن مفاهیم کلی پشت می‌کند و آینه‌ای راکه از جنس زمان است رو به روی خود قرار می‌دهد و گویا همین آینه است که رازی، فلسفه‌ای و... را با او در میان می‌گذارد:

و این منم زنی تنها
در آستانه‌ی فصلی سرد
در ابتدای درک هستی آلوده‌ی زمین
و یأس ساده و غمناک آسمان
و ناتوانی این دست‌های سیمانی

(ایمان بیاوریم، از ص ۱۱ به بعد)

این آینه که تنهایی فروغ را نشان می‌دهداز جنس عناصری نیست که در کتاب‌های نخستین او و در بخشی از «تولدی دیگر» جا خوش کرده‌اند. در اینجا با آینه و سکوتی هزار ساله رو به روییم:

ما مثل مرده‌های هزاران هزار ساله به هم می‌رسیم و آنگاه
خورشید بر تباهی اجساد ما قضاوت خواهد کرد
و فروغ بر خود می‌لرزد:
من سردم است
من سردم است و انگار هیچوقت گرم نخواهم شد
ای یار، ای یگانه‌ترین یار «آن شراب مگر چند ساله بود؟»
نگاه کن که در اینجا
زمان چه وزنی دارد
و ماهیان چگونه گوشت‌های مرا می‌جوند

چرا مرا همیشه در ته دریا نگاه می‌داری؟

سردی فصول یا رازی که بر فروغ آشکار می‌شود نتیجه‌ی توهمات شاعرانه و یا انکار مأیوسانه جلوه‌های حیات نیست، بلکه نشأت گرفته از درک عمیق شاعر از محیط پیرامون اوست:

در کوچه باد می‌آید
در کوچه باد می‌آید
و من به جفت‌گیری گل‌ها می‌اندیشم

و این بدان معنا نیست که فروغ بعد از «تولدی دیگر» درهای شادمانی را بر خود فرو می‌بندد چرا که در برخی از همین شعرها پنجره‌های مکرری بر شعر او گشوده می‌شود. پنجره‌هایی که به قلب زمین می‌رود، و همچنین صدای انفجارها را از کوچه‌های شهر به گوش می‌رساند.

«ایمان بیاوریم ص ۱۱» و «ای هفت سالگی من ص ۳۲» بستر بیداری چند شعری است که در همین کتاب ـ ایمان بیاوریم... ـ آمده است. گویا عناصر باد، برف، سرما، سکوت، جنازه و... جای خود را به پنجره، وسعت مکرر آبی رنگ، گل‌ها، ماهی‌ها، صدای تکه‌تکه شدن، باغچه، منفجر شدن، انبارهای مخفی باروت، ستاره‌ی قرمز و کسی که مثل هیچکس نیست می‌دهد. حتا عناصر در این جا به جایی تغییر ماهیت می‌دهند. مثلاً پنجره، رابطه‌ای را که بین پرنده و نسیم است، می‌شکنند:

بعد از تو پنجره که رابطه‌ای بود سخت زنده و روشن
میان ما و پرنده
میان ما و نسیم
شکست...

و بعد پنجره‌ی دیگری طلبیده می‌شود:

یک پنجره برای دیدن

یک پنجره برای شنیدن
یک پنجره که مثل حلقه‌ی چاهی
در انتهای خود به قلب زمین می‌رسد

«ایمان بیاوریم»، «ای هفت سالگی» و چند شعر «تولدی دیگر» - «دیدار در شب»، «وهم سبز» و «ای مرز پرگهر» - از مؤلفه‌های حسی معترضی برخوردارند که در چند شعرِ مورد اشاره‌ی کتاب «ایمان بیاوریم...» عریان‌تر بیان می‌شوند.

در شعرِ فروغ بازگشت به گذشته‌ها و مطلق کردن آن، به ناگهان جای خود را به نوعی معرفت و حس عدالتخواهی می‌دهد. حس عدالتخواهی در شعر فروغ به نسبت شعر نیما عریان‌تر و شهری‌تر است. نیما که مثل هولدرلین؛ شاعر شاعران به حساب می‌آید، به این بی‌واسطگی (عریانی) شعر فروغ کمتر نزدیک می‌شود. فروغ ادامه‌ی شاخه‌ای از زبانِ مدرن نیماست. شاخه‌ای که بسیاری از شاعران را زیرِ سایه‌ی خود جای داده است. مثلاً نیما در «پادشاه فتح» به شیوه‌ای خاص فضاسازی و حتا اسطوره‌سازی می‌کند. فضای اسطوره‌ای و یا اسطوره‌سازی نیما در نهایت، بیان هنری نوعی عدالتخواهی است. درک این فضا و عبور از دهلیزهای تو در توی آن، به کلیدهایی نیاز دارد. فروغ گویا وجه دیگری از عناصری که پیرامون او قرار دارد - ریسمان، چراغ، پنجره، فواره و... - از نو نشان می‌دهد به قولی: *«هنرمند باید بتواند از زوایای غیرمتعارف به زندگی بنگرد، زندگی را با دیدگاه خود بکاود. خود یک کاشف باشد و دنیا را چنان ببیند که پیش از او کسی ندیده است»*

وقتی که اعتماد من از ریسمان سست عدالت آویزان بود
و در تمام شهر
قلب چراغ‌های مرا تکه تکه می‌کردند
وقتی که چشم‌های کودکانه‌ی عشق مرا
با دستمال تیره‌ی قانون می‌بستند
و از شقیقه‌های مضطرب آرزوی من

فواره‌های خون به بیرون می‌پاشید
وقتی که زندگی من دیگر
چیزی نبود هیچ چیز، بجز تیک تاک ساعت دیواری
دریافتم که باید. باید. باید.
دیوانه‌وار دوست بدارم».

پاره‌ای از تصویرسازی‌های فروغ در شعر «پنجره ص ۴۱» غیر قابل پیش بینی و غیر منتظره است و سابقه‌ی کمی در سنت شعر ما دارد. این نوع فضاسازی‌ها در عین حال مدیون دیگرگونه‌های هنر معاصر نیز هست. هنرهایی از قبیل نقاشی مدرن، رمان مدرن، سینمای نو و...

یک پنجره که دست‌های کوچک تنهایی را
از بخشش شبانه‌ی عطر ستاره‌های کریم
سرشار می‌کند.
و می‌شود از آنجا
خورشید را به غربت گل‌های شمعدانی مهمان کرد
یک پنجره برای من کافی‌ست.

تمهیداتی که فروغ در این شعر به کار می‌برد در نوع خود بی‌نظیر است. او از «پنجره» می‌گوید، از یک پنجره که برای او کافی است. اما ناگاه بی‌هیچ توضیحی، درخت گردویی را نشان می‌دهد که آنقدر قد کشیده که دیوار را برای برگ‌های جوانش معنی می‌کند و بلافاصله صحنه عوض می‌شود:

از آینه بپرس
نام نجات دهنده‌ات را

و این کار فاصله‌ی فروغ را از بیان‌های متداول نشان می‌دهد:

آیا زمین که زیر پای تو می‌لرزد
تنهاتر از تو نیست؟

نوآوری‌های فروغ در تصویرسازی، معماری، فضاسازی و مدرنیزه کردن شعر به قصد هنرنمایی نیست. نوآوری او بیرونی نیست. اندرونی است.

در خصوص شعر فروغ می‌توان گفت که متن شعر او رشته‌ای از کلمات نیست که مفهوم زبانی واحدی - پیام - را برساند، بلکه «*فضایی چند بُعدی است که در آن مجموعه‌ای از نوشتارها که هیچ کدام اصل نیستند با یکدیگر آمیخته‌اند و برخورد کرده‌اند*[1]»

در شعر پنجره‌ی فروغ گاه جملات به تصویر بدل می‌شوند:

همیشه خواب‌ها از ارتفاع ساده‌لوحی خود پرت می‌شوند و می‌میرند

فروغ مهارت خاصی در تعویض فضای شعر در عین حفظ ارتباط‌ها دارد:

فضای یک - من پری شبدر چهار پری را می‌بویم
که روی گور مفاهیم روییده است

فضای دو - (بدون فاصله) آیا زنی که در کفن انتظار و عصمت خود خاک شد جوانی من بود؟

فضای سه - (بدون فاصله) آیا دوباره من از پله‌های کنجکاوی خود بالا خواهم رفت

شعر «پنجره» به لحاظ ساخت نیز بر محور خاصی متکی است. در سرتاسر این شعر با پنجره‌ای رو به روییم که پدیده‌ها و اشیا از پشت آن به چشم می‌خورند.

حرفی به من بزن
من در پناه پنجره‌ام
با آفتاب رابطه دارم

می‌گویند: «*پیکره برتر و مقدم است، چرا که اگر شما تعداد، ترتیب و ساختار عناصر کلامی را دگرگون کنید پیام و محتوای آن ویژگی و هویت لازم را به کلی ازدست می‌دهد*[2]»

این سخن در مورد شعرهای صیقل یافته و تراش خورده کلاً صادق است مثلاً این

۱ـ رولان بارت به نقل از تولید اجتماعی هنر، صص ۱۴۶ ـ ۱۴۷.

۲ـ ریفاتر، سبک‌شناسی ساختاری، ص ۸۰.

بیت حافظ:

بر برگ گل به خون شقایق نوشته‌اند
آنکس که پخته شدمی چون ارغوان گرفت

به پیکره‌ی مادی خود ـ موسیقی، معماری و... متکی است. و یا شعر «در کنار رودخانه»ی نیما. اما شعری مثل «دلم برای باغچه می‌سوزد، ص ۵۱» فروغ چگونه و از چه طریقی پیکره‌ی مادی خود را به دست می‌آورد؟ به نظر می‌رسد که این گونه شعرها بیشتر متکی به لایه‌های عمیق حسی و فضاسازی‌های جدید خود هستند. مثلاً در شعر «دلم برای...» فضاسازی و تیپ سازی ـ کاراکترها ـ (مادر، خواهر، برادر، پدر) قرینه‌ی یکدیگرند و ساختار لحنی اثر نیز منحصر به فرد به نظر می‌رسد. در اینجا حس و عاطفه رسم تازه و غریبی را بنیان می‌نهد. دیالوگ‌ها نیز در این شعر قابل توجه‌اند وقتی که باغچه، مرکز شعر ـ دایره‌ی گفتگو ـ قرار می‌گیرد:

وقتی که من بمیرم دیگر
چه فرق می‌کند که باغچه باشد
یا باغچه نباشد
برای من حقوق تقاعد کافی‌ست.

از سوی دیگر مادر با سجاده و دعا خواندنش فقط به فکر خویش است تا به فکر باغچه و برادر با مست کردن‌هایش و خواهر نیز با حمام ادوکلن گرفتن‌هایش...

او
هر وقت به دیدن ما می‌آید
و گوشه‌های دامنش از فقر باغچه آلوده می‌شود
حمام ادوکلن می‌گیرد

در این‌گونه شعرها پیکره‌ی مادی اثر نه به مراقبت‌های ویژه بر الفاظ و تصاویر،

بلکه به فضاسازی و تیپ سازی متکی است، از این رو طبیعی است که بتوان کلمه‌ای را جانشین کلمه‌ای دیگر کرد.

این شعر به لحاظ سادگی بیان نیز فردیت دارد. فردیت این شعر مدیون غیرقابل تقلید بودن آن است. تصادفی نیست که همه‌ی پیروان زبان شعر فروغ زود رسوا می‌شوند.

«کسی که مثل هیچکس نیست ص ۶۴» انتظام درونی خود را مدیون این عناصر می‌داند:

الف ـ خواب

ب ـ کسی (کودک) که خواب دیده است

ج ـ موضوع خواب

د ـ تداعی‌ها، معناها و آحاد و عناصر شعر از چهارسو در تصرف چهار مؤلفه‌ی حسی ـ تم شعر ـ قرار می‌گیرد.

خواب از چشم یک کودک «دیده» می‌شود. بنابراین در تمام شعر با ذهن و زبان معصومانه‌ی یک کودک رو به روییم و دوایر تداعی‌ها که گردِ سرِ کودک می‌چرخند از شفافیت کودکانه‌ای برخوردارند. بدین معنا که موضوع خواب ـ ستاره‌ی قرمز (کسی که می‌آید) ـ دارای چنان قدرت معجزه‌آسایی است که قد او از درخت‌های خانه‌ی معمار بلندتر است. از برادر سید جواد که لباس پاسبانی پوشیده و از خود سید جواد که صاحب‌خانه است نمی‌ترسید. این قدرت شگفت از آن کسی است که هم در خواب کودک آمده است و هم در نماز مادر از او یاد می‌شود. این قدرت از آن کسی است که می‌تواند لامپِ «الله» را هم بر سر درِ مسجد مفتاحیان روشن کند و همین جاست که کودک در پناه این روشنی آرزو می‌کند ـ تداعی می‌شود ـ که ای کاش او یک چارچرخه داشته باشد که دور میدان بچرخد، روی پشت بام بخوابد، به باغ ملی برود، مزه‌ی پپسی را بچشد، و بالاخره گیس دخترِ سید جواد را هم بکشد.

تأثیر این خواب در عالم بیداری کودک، به حدی است که او به عجز کودکانه‌ی خود پی می‌برد. به موضوع خواب می‌اندیشد، به اینکه چگونه می‌شود که خواب او در عالم بیداری تحقق پیدا کند:

چرا پدر که این همه کوچک نیست
و در خیابان‌ها گم نمی‌شود
کاری نمی‌کند که آن‌کسی که به خواب من آمده،
روز آمدنش را جلو بیندازد

جارو کردن پشت بام و شستن پنجره‌ها از چشم کودک، به موضوع خواب بر می‌گردد. این ذهن منتظم، ساخت منتظمی را هم با خود می‌آورد. در اینجا ساخت شعر نه در ارتباط تنگاتنگ با موسیقی الفاظ یا صیقل یافتگی کلام قابل تصور است، بلکه انتظام ذهن شاعر ایجاد کننده‌ی فضایی است که الفاظ و عناصر مخصوص خود را می‌طلبد. موضوع خواب از میان مردمی که با سختی دستشان به دهنشان می‌رسد، سر بر می‌آورد؛ از این رو اولین کاری که شاعر می‌کند:

۱ ـ انداختن سفره است

۲ ـ قسمت کردن نان، پپسی، باغ ملی، شربت سیاه سرفه و... است

«کسی که مثل هیچکسی نیست» از این طریق به نوعی ساخت نزدیک می‌شود. لایه‌های پنهانی این گونه ارتباط‌ها نیز قابل توجه است:

آنجا که بیننده‌ی خواب ـ کودک ـ به پریدن چشم و جفت شدن کفش‌ها اشاره دارد و با معصومیت قسم می‌خورد که: کور شوم اگر دروغ بگویم و دیگر اینکه بیننده‌ی خواب کودک ـ شاعر ـ زن است. (کودک، زن، شاعر) قدرت القایی شعر به گونه‌ای است که در یک لحظه، سه چهره‌ی متفاوت یا سه وجه از یک چهره به چشم می‌آید و وجه مسلط همان کودک است و ابزار و ادوات شعر رنگی از ذهن و زبانی کودکانه می‌یابد.

«کسی که مثل هیچکسی نیست» از آن دست شعرهایی است که با اهمال در به

کارگیری عناصر نامتجانس شدیدترین آسیب‌ها را می‌بیند.

بیننده‌ی خواب ـ کودک ـ با درک کودکانه‌ی خود بر شرایط جامعه‌ای که در آن می‌زید، اشراف دارد. صاحب خانه ـ سید جواد ـ را می‌شناسد. مردم محله‌ی کشتارگاه را می‌شناسد و این را هم درمی‌یابد که آن‌کسی که می‌آید، ترسی از زندان و دستبند ندارد. و چهره‌ای نورانی دارد. حین خواندن شعر، این تصور نیز پیش نمی‌آید که شاعر این نکته را بر زبان کودک گذاشته است.

در کار فروغ ابتکار عمل در دست واژه‌ها و تصاویر نیست، بلکه عمدتاً حس شعر، رهبری و ابتکار عمل را به دست می‌گیرد.

در «تنها صداست که می‌ماند ص ۷۶» نیز قضیه از همین قرار است. با این توضیح که اگر در کار اخوان ثالث، گاه جان و جوهر کلام فدای ادبیات می‌شود. در کار فروغ اما حس شاعرانه خود به تمهیدات کلامی تبدیل می‌شود.

گرچه برخی از شعرهای فروغ به دلیل به کارگیری کلمات غیر ادیبانه از جمله شیمیایی، زهدان، مویرگ، چاه‌های هوایی، روزنامه، سردخانه، حروف سربی و تخم‌ریزی حشرات و... سیمای غیرمنتظره‌ای به خود می‌گیرد، اما تصرف فروغ در قلمروهای مألوف چشم‌اندازهای گسترده‌تری می‌طلبد. این تصرف با کلیشه‌های تصویری و ترکیبی و... صورت نمی‌گیرد، چرا که فروغ در پی زدودن هر نوع نشانه‌ای است که شباهت‌های شکلی را ناگزیر می‌کند. ذهن فروغ در پی آن است که غریبگی را در واژگان، سطرها، و فضای کلی شعر برانگیزاند:

چه می‌تواند باشد مرداب
چه می‌تواند باشد جز جای تخم‌ریزی حشرات فساد
افکار سردخانه را جنازه‌های بادکرده رقم می‌زنند
نامرد، در سیاهی
فقدان مردیش را پنهان کرده است
و سوسک... آه

وقتی که سوسک سخن می‌گوید
چرا توقف کنم؟

در «تنها صداست...» افزون بر واژه‌های به اصطلاح غیر شاعرانه، دانش غیر شاعرانه‌ای نیز به چشم می‌خورد. این دانش همچون امکانی جدید در زبان فروغ متجلی می‌شود:

چرا توقف کنم؟
راه از میان مویرگ‌های حیات می‌گذرد
کیفیت محیط کشتی زهدان ماه
سلول‌های فاسد را خواهد کشت
و در فضای شیمیایی بعد از طلوع
تنها صداست
صداکه جذب ذره‌های زمان خواهد شد

شگردهای کلامی فروغ، مقصود شاعر را که ظاهراً خبری و گزارشی است به شعر تبدیل می‌کند:

همکاری حروف سربی بیهوده‌ست
همکاری حروف سربی
اندیشه‌ی حقیر را نجات نخواهد داد

وگاه مصرع‌هایی از این شعر که می‌تواند همچون یک ضرب‌المثل مطرح شود، به لحظات شعری بدل می‌شود:

طبیعی است
که آسیاب‌های بادی می‌پوسند

بدین ترتیب فروغ با اشراف بر قواعد بازی طرز بازی را عوض می‌کند و از این رو که او حساسیت تازه‌ای نسبت به این قواعد دارد، از آنها غبارزدایی می‌کند و در نتیجه طرز جدید بازی، ویژگی منحصر به فردی به شعر او می‌دهد:

صدا، صدا، تنها صدا
صدای خواهش شفاف آب به جاری شدن
صدای ریزش نور ستاره بر جدار مادگی خاک
صدای انعقاد نطفه‌ی معنی
و بسط ذهن مشترک عشق
صدا، صدا، صدا، تنها صداست که می‌ماند

تجربه که به قول یونگ عبارت از طریقه‌ی جذب دانستنی‌هاست که بدون آن ادراک حاصل نمی‌شود[1]، در «تنها صداست...» بازتاب خود را هم در شیوه‌ی بیان و هم در نحوه‌ی تفکر شاعر نشان می‌دهد. صدا به تعبیر یونگ مثل شیئی قدیس و نورانی یا همچون مرکز دوایر تصویری و فکری شعر، خود را نشان می‌دهد و سازمان ویژه‌ی کلمات، ساختار ویژه‌ی فکری شعر را تکمیل می‌کند. این هماهنگی نه از طریق کارکردهای خبری مصرع‌ها و فعالیت‌های بازیگرانه در حوزه‌ی الفاظ و تصاویر، بلکه به کمک اجزاء و آحاد متحول شعر صورت می‌گیرد. از این رو فضای «بند» آخرِ شعرِ «تنها صداست...» فاصله‌گیری مشخصی را با فضای نوستالوژیک بندهایی حتا از «تولدی دیگر» نشان می‌دهد. حالا دیگر دست‌ها در باغچه سبز شده‌اند. باغچه و حیاط خانه از تنهایی بیرون آمده و آن کسی که مثل هیچکس نیست، روز آمدنش را جلو انداخته است و فروغ عریان‌تر از این نمی‌تواند بگوید:

مرا به زوزه‌ی دراز توحّش
در عضو جنسی حیوان چکار
مرا به حرکت حقیر کرم در خلاء گوشتی چکار
مرا تبار خونی گل‌ها به زیستن متعهد کرده است
تبار خونی گل‌ها می‌دانید؟

۱ـ روانشناسی و دین، ص ٦

مقدمه‌ای بر شعر مدرن در ایران

۱ـ شاخه‌های شعری

با نوعی تلقی آثاری که بعد از «افسانه» نیما سروده می‌شود در مقایسه با آثار گذشتگان «مدرن» به حساب می‌آید، چرا که ظاهراً همه‌ی این آثار نشأت گرفته از یک بینش جدید، متحول و بالاخره پیشرواست. از دیدگاهی دیگر اما، شعر مدرن، نوعی خاص از شعر امروز به حساب می‌آید که در این مورد هم تاکنون تعریف یکدستی وجود ندارد. راستی شعر مدرن دارای چه مشخصاتی است و تاکنون این صفت ـ به حق یا ناحق ـ به آثار چه کسانی اطلاق می‌شده؟

می‌دانیم که تجربه‌های شعری نیما ظرفیت‌ها و در نتیجه دستاوردهای مختلفی دارد که عمدتاً می‌توان آن‌ها را به دو بخش تقسیم کرد:

الف ـ شعرهایی که نیما در فاصله سال‌های ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰ سروده است.

ب ـ شعرهایی که از ۱۳۲۰ به بعد سروده است.

گر چه در بخش الف نیز شعرهایی مثل «ققنوس»، «مرغ غم» و «غراب» به چشم

می‌خورد که از مرحله‌ی متحولی در شعر نیما خبر می‌دهد اما شعرهای گروه ب دارای ظرفیت‌های تابناکتری است. این شعرها نیز در وجه روایی ـ دراماتیک و غیر روایی خود در دو ردیف جای می‌گیرند:

۱ـ «ناقوس»، «مرغ امین»، «مانلی» و...

۲ـ «ری را»، «برف»، «خانه‌ام ابری است»، «قایق»، «شب است»، «آقاتوکا»، «منِ لبخند»، «روی بندرگاه»، «می‌تروا‌د مهتاب» و...

شعرهای گروه ب به ویژه ردیف ۲ فاصله‌گیری کاملاً محسوسی با همه‌ی آثار سروده شده‌ی پیش از آن دارد و به دلیل اینکه نیما ابتکار عمل را در عرصه‌ی نحوه‌ی ترکیب، تصویر، زبان و کلاً در عرصه‌ی تمهیدات این شعرها به دست می‌گیرد و به ایجاد فضاهایی در شعر دست می‌زند که منحصر به فرد است، برای شعر پیشرو ایران، چیزی بیش از یک سرمشق تازه محسوب می‌شود. این گروه از شعرهای نیما به دلیل درگیری تازه‌ای که با زبان و جهان معاصر دارند و به دلیل انحراف از نُرم‌های عادی بیان، تلقی تازه از شعر و زندگی، برداشت‌های تازه از وزن (موسیقی) و در نتیجه میزان تحول و تفاوت شکل و محتوای آن در مقایسه با هزار سال پیشینه‌ی، شعر فارسی، شعری فعال، مترقی و در نتیجه مدرن شمرده می‌شود. این شعرها در واقع چندگام پیش از زمان خود برمی‌دارند. این شعرها ـ برف، ری را و... ـ نه تنها فاصله‌ی خود را با هزار سال شعر پیش از خود که با شعرهایی که سی ـ چهل سال بعد نیز سروده می‌شود حفظ می‌کنند. این فاصله‌گیری که فرهنگ و فلسفه و در نتیجه غرابت شکلی و محتوایی خاص خود را دارد، ناظر بر ظرفیت‌های خلاق، مبتکر و متنوعی است که چشم انداز شعر مدرن ایران را رقم می‌زند. ضمن اینکه بهانه به دست کسانی نیز می‌دهد که بعدها به بهانه‌ی مدرنیزه‌کردن شعر خود، راه ترکستان را می‌پیمایند. از این بخشِ شعرهای نیما چند شاخه پدید می‌آید:

الف ـ نو آفرین‌ها

ب ـ پیشروهای (مدرن‌ها) غیر افراطی

ج ـ پیشروهای افراطی

د ـ افراطی ـ انحرافی‌ها

الف ـ شاخه‌ی نوآفرین‌ها

نوآفرین را بر آن دسته اطلاق می‌کنم که با درک مراحل مترقی شعر نیما، از جسارت‌های شاعرانه و از ورود به عرصه‌های نامکشوف پرهیز نمی‌کنند، اما غالباً حد جسارت‌های خود را نگه می‌دارند. نصرت رحمانی، منوچهر آتشی، م. آزاد و چند شاعر دیگر در این ردیف قرار می‌گیرند.

برخی از این نوآفرین‌ها، گاه در فضای شعر غیر متعارف، چرخی می‌زنند و باز سر جای خود بر می‌گردند. این «بند» از شعرِ نصرت رحمانی نشانه‌ی این گونه چرخ زدن‌هاست:

میز شام آماده است
در تابوت غذا را دیگر بردارید
شام ساعت داریم
شام دیواری... *(میعاد در لجن، ص ۱۸۶)*

نصرت رحمانی در این «بند» از روی دست سوررئالیست‌ها نگاه نمی‌کند، اما گرایش سوررئالیستی او در همین چند مصرع، تصرّف شاعر را در روند متعارف زبان شعرش نشان می‌دهد، آن هم در زمانی که هر نوع حرکت غیر مجاز به اصطلاح غیر رئالیستی، مردود شمرده می‌شود و مرز بین شعر اصیل و غیر اصیل با تقسیم بندی رئالیسم و دیگر حرکت‌های شعری ـ ضد رئالیسم ـ مشخص می‌شود. رحمانی با برداشت‌های ساده و در عین حال تازه‌اش از هستی، شعری را ارائه می‌دهد که گاه تا حد تعریف و ویژگی‌های شعر مدرن پیش می‌رود بی‌آنکه کمترین تلاش غیر صمیمانه‌ای آنچنان که مد روز است ـ جهت مدرن جلوه دادن شعرش ـ

از خود بروز دهد. اما این ویژگی بیان که غیرادبیانه است و زبان او که روزمرگی‌ها را به جوهر شعر تبدیل می‌کند او را گاه در صف شعر و شاعران مدرن - پیشرو - قرار می‌دهند. هر چند غالباً ایضاح در کار او جای ایجاز را می‌گیرد و عدم توجه او به ایجاد - کمپوزیسیون شعر - بیشترین آسیب را به شعر او می‌رساند. نوآفرینی، گاه کناره گرفتن از زبان شعر رایج است و گاه سرمست چرخیدن تا لبه‌ی شعر مدرن، لمس و بیان آفاق تازه با زبانی که حد فاصل زبان رایج و زبانی جسور است، با تصاویر و ترکیبات غیر معمول و غیر منتظره. آتشی نمونه‌ی کامل این نوآفرینی است:

پاسی نمانده از شب
نزدیک تپه‌های نیلوفر فلق
در کوچه‌های پر علف تپه‌های ایل
بیمارگونه، زرد، خمیده، غریب‌وار
تطهیر یافته
در شط پر جلال ظلمت
تعمید یافته
در چشمه‌ی کبود محاق
ماه
از انزوای غار تفکر
بیرون خزید

(آواز خاک. ص ۱۵۲)

آتشی هم در «آواز خاک» که بستر این‌گونه نوآفرینی‌هاست و هم در شعرهای بعدی‌اش - ترانه‌ی فضایی و... - نیز در شعرهایی که در آن‌ها از واژگان دنیای امروز مثل مین، نارنجک و... استفاده می‌کند، از قلمرو زبان اصیل خود پا بیرون نمی‌نهد. کلمات شهری و یا کلمات بیگانه در شعر آتشی غریب به نظر نمی‌رسد چرا که

لهجه‌ی شعر آتشی را به خود می‌گیرد:

و جاده‌ای که پیش پای تو خوابیده است
ودر آفتاب تند، تپیدن بی‌آزرمی دارد
باز است و پاک
اما نهاد نامیمونش
آراسته به «مین»های نامریی است
و بوته‌های سفید گردش روییده است

(دنیای سخن، شماره ۳۱، مهر ماه ۶۷)

نوآفرینی م. آزاد ـ گریز از معیارهای حاکم بر شعر زمان او ـ هیچ شباهتی به نوآفرینی منوچهر آتشی و نصرت رحمانی ندارد. آزاد بدون اینکه مثل حقوقی سعی در پیچیده نشان دادن شعرش داشته باشد به طرف شعری با زبان و بیانی متفاوت گام بر می‌دارد. شعر آزاد، شعری شفاف است حتا سنگریزه‌های ته آن را به خوبی می‌توان دید، با این وصف از گیرایی نوعی ابهام نیز برخوردار است. ساز و کار این ابهام کمک می‌کند تا شعر او شکل دورنی خود را به خوبی باز یابد. «شک‌های شبانه» از کتاب «با من طلوع کن» م. آزاد دارای چنین ساز و کاری است. عنصر شک در این شعر، سایه‌ی ابهامی است که آحاد و عناصر شعر را رازآمیز نشان می‌دهد:

شک‌های شبانه ـ ای یگانه‌ترین
زیباترین شک‌هاست
شک‌های شبانه خانه را خواهد آشفت.
شک‌های شبانه ای یگانه‌ترین
ما را به تمام رودها خواهد پیوست

(با من طلوع کن، ص ۴۹)

این رازآمیزی، با تصاویر شعر گره می‌خورد و همچنان که شک شبانه، محور

شعر است، ابهام، عمق و ژرفای بیشتری می‌یابد:

ای شط برهنه، ای به سینه‌ی من
گیسوی تو رودی از ستیغ بهار
بر صخره‌ی خرد پرهیاهویی
گیسوی تو باد را پریشان خواهد کرد.

(با من طلوع کن، ص ۵۰)

آزاد از این مرحله‌ی نوآفرینی گاه فراتر می‌رود، در نتیجه ناآگاهانه به تمرینی تازه دست می‌زند. هر چند این گونه تمرین‌های تازه ـ جسارت‌ها؟ـ نیست که تعیین کننده‌ی جای م. آزاد در شعر امرز ایران است. عدول از مرحله‌ی نوآفرینی گاه او را نه پیشرو بلکه متفنن نشان می‌دهد:

و مردگان در شب
مانند زاغ‌ها
بر آسمان کاغذی آمار
پرواز می‌کنند.

۷۷۷۷۷۷۷
۷۷۷۷۷
۷۷۷
۷۷
۷

(با من طلوع کن، ص ۱۱۲)

این‌گونه مصور کردن مفاهیم و به تعبیر قدیمی‌ها مشجر سازی ـ شعر مشجرـ صرفاً تجربه و یا تفننی است تا م. آزاد قدر نوآفرینی‌های خود را بهتر بداند.

در عین حال آزاد حتا در این‌گونه شعرهایش برخلاف یدالله رؤیایی درگیر نوعی اندیشه اجتماعی نیز هست:

آقای صابری
خاموش می‌نشیند
پنجاه و پنج دختر ـ ماشین
با چشم‌های سبز الکترونیکی‌شان شعله می‌کشند

(با من طلوع کن، ص ۱۱۳)



وقتی که ظهر طولانی
روی پرنده‌های هراسان
سنگین می‌دیدم
و ظهر طولانی بر پشت من نشست. *(با من طلوع کن، ص ۱۲۵)*

آزاد در این‌گونه پریدن‌ها بر لب بامی می‌نشیند که رؤیایی قبلاً نشسته است. به هر حال آزاد که در شعرهای پیشین خود شاعری معتدل است. در برخی از شعرهای کتاب «با من طلوع کن» دست به نوآفرینی می‌زند و گاه بین نوآفرینی و نوعی از شعر مدرن در نوسان می‌ماند. در همه حال حس شاعرانه آزاد، عبور از مرزهای تعیین شده را می‌طلبد:

وقتی پرنده می‌خفت
من ایستاده بودم
و فکر می‌کردم
من با لباس عصر، باید با لباس عصر
و میخکی بزرگ
می آمدم و می‌گفتم

باید مرا ببخشید!
من خواب بودم. خواب

و روی صندلی
بیدار می‌نشستم.

(با من طلوع کن، ص ۱۲۶)

ب ـ شاخه‌ی مدرن غیر افراطی

سهراب سپهری از همان آغاز ـ آوار آفتاب ـ در کنارِ نوآفرین‌هاست، و بعد در صف شاعران مدرن قرار می‌گیرد. با توجه به مراحل مشخص شعر نو فارسی، سپهری گاه یک گام نیز بیشتر از همگنان خود بر می‌دارد. او با تصرف در معیارهای متداول، از صفات و تصاویر، آشنایی زدایی می‌کند:

مرغی روشن فرود آمد
و لبخند گیج مرا برچید و پرید
درختی تابان
پیکرم را در ریشه‌ی سیاهش بلعید

(هشت کتاب، آوار آفتاب، ص ۱۳۴)

سپهری در «آوار آفتاب» به قلمروهایی نزدیک می‌شود که بعدها وطن دائمی رؤیایی می‌شود. قلمروی که در آن عناصر و آحاد شعر، قرار را بر بی قراری می‌بینند و از هر چه نامأنوس و دست یافتنی است به شدت می‌گریزند. فرار از عناصر آشنا، به کجا؟ معلوم نیست. سرنوشت مقدری اما پیش روی اوست. «مسافر» و شعرهای «حجم سبز» پیش از آن اما نقش گام‌های او بر راهی که بعداً از آن روی برمی‌تابد نشان می‌دهد:

من «صخره ـ من» ام، تو «شاخه تو» یی
این بام گلی، آری این بام گلی خاک است و من پندار

(هشت کتاب، آوار آفتاب، ص ۲۲۲)

رؤیایی بعدها در «دوستت دارم» تحریف و بدعت‌هایی از این دست را،

شیوه‌ی کار خود قرار می‌دهد و بر تجربه‌ی دیگران نظارت دقیقی دارد. پای بندی سپهری به رعایت اصول زیبایی‌شناسی شعرش بـه حـدی است کـه شگـردها و تمهیدات شعری او به اصطلاح رو می‌شود و یا می‌توان از آن فرمولی ارائه داد. رو شدن شگردهای سپهری در جایی است که او مفتون تکرار کلمه‌ای در شعر و بازی با آن می‌شود تا به زعم خود غیر منتظرگی آحاد شعرش دو چندان شود:

جنگ زیبای گلابی با خالی یک زنبیل
جنگ خونین انار و دندان
جنگ نازی‌ها با ساقه‌ی ناز
جنگ پیشانی با سردی مهر

(هشت کتاب، صدای پای آب، ص ۲۸۳)

اوج نوآفرینی‌های سپهری در جایی است که او به سمت اشیا ملموس و عناصر پیرامون خود رو می‌آورد و با پرتوی که بر آنها می‌افکند ما را دعـوت بـه رؤیت مجدد و عاشقانه‌ی آنها می‌کند. مثلاً در این بند از شعر «مسافر» سپهری، گویا ما برای نخستین بار چند میوه‌ی نوبر و یک اتوبوس را «می‌بینیم»:

دم غروب میان حضور خسته‌ی اشیا
نگاه منتظری حجم وقت را می‌دید.
و روی میز، هیاهوی چند میوه‌ی نوبر
به سمت مبهم ادارک مرگ جاری بود...
مسافر از اتوبوس پیاده شد:
«چه آسمان تمیزی!»... *(هشت کتاب، صص ۳۰۴ ـ ۳۰۳)*

سپهری گرچه بعدها در برخی از شعرهای «ما هیچ، ما نگاه» نگاهی به پشت سر به ویژه به زبان شعرهای «آوار آفتاب» می‌اندازد و گامی البته ظاهراً فراتر از بیان جا افتاده‌ی «حجم سبز» بر می‌دارد، اما درخشش وجه مدرن شعر او در «صدای پای آب»، «مسافر» و «حجم سبز» خیره‌کننده‌تر است. با این وصف ابهام‌گرایی و یـا

افراط او در اضافات ترکیبی و میل مفرط به عادت‌زدایی را در شعر از خود نشان می‌دهد:

ای وزش شورای شدیدترین شکل
سایه‌ی لیوان آب را
تا عطش این صداقت متلاشی
راهنمایی کن...

(هشت کتاب، *ما هیچ ما نگاه*، ص ۴۱۳)

آن روز
آب چه تر بود
باد به شکل لجاجت متواری بود
من همه‌ی مشق‌های هندسی‌ام را
روی زمین چیده بودم
آن روز
چند مثلث در آب
غرق شدند

(هشت کتاب، *ما هیچ ما نگاه*، ص ۴۱۲)

فروغ فرخزاد یکی از مدرن‌ترین و اصیل‌ترین چهره‌های شعری پس از نیماست.

او که در سه مجموع نخستینش و نیمی از «تولدی دیگر» شاعری معتدل است،. در شعرهای «دیوار مرز»، «فتح باغ»، «وهم سبز»، «در غروبی ابدی» و چهار پنج شعر همراه آن، شاهد وجه تازه و مدرنی از خلاقیت شعری او هستیم. فروغ می‌کوشد وزن را از نو بسازد. از این رو در برخی از شعرهایش دست به آفرینش شعری می‌زند که از چند وزن شکل می‌گیرد. گرچه پیش از او تندرکیا به نوعی و منوچهر شیبانی به نوعی دیگر چند وزنی را تجربه کرده‌اند، اما کار فروغ اصالت و

جذابیت بیشتری دارد.

فروغ درگیری با وزن را به موازات درگیری‌های تازه‌اش با تصویر و درگیری با واژگان به اصطلاح غیر شاعرانه، پیش می‌برد. فروغ می‌کوشد به تعبیر اشکلوفسکی تصاویر، مفاهیم و افکار آشنا را در متنی ناآشنا بیان کند، از این رو از وزن نیمایی، نوعی موسیقی حسی و از چند وزنی، فضایی جدید را به دست می‌دهد:

و این منم
زنی تنها
در آستانه‌ی فصلی سرد
در ابتدای درک هستی آلوده‌ی زمین
و یأس ساده و غمناک آسمان
و ناتوانی این دست‌های سیمانی.

زمان گذشت،
زمان گذشت و ساعت چهار بار نواخت
چهار بار نواخت
امروز روز اول دیماه است
من راز فصل‌ها را می‌دانم...

(ایمان بیاوریم. ص ۱۱)

فاصله گیری فروغ در این شعر با شعر مرسوم و حتا با شعر شاعران مترقی امروز، نه تنها در آغاز نامنتظر آن، بلکه بیشتر درجایی است که فروغ از زوایای نامتعارف به آحاد شعر و عناصر پیرامون خود نگاه می‌کند. او با خصلتی ضد ادیبانه شعری را ارائه می‌دهد که همه‌ی لحظات آن غیرقابل پیش بینی و غیر منتظره است. گاه سادگی بیان و الفت او با اشیا و عناصر پیرامونش به حدی است

که شعر او با معیاری فراتر از معیارهای رایج زمان قابل درک است. بدین معنا که شعر او این شبهه را پیش می‌آورد که مگر می‌شود نوشته‌ای ایـن چـنین را شـعر خواند؟

در کوچه باد می‌آید
این ابتدای ویرانی است
آن روز هم که دست‌های تو ویران شدند باد می‌آمد

(ایمان بیاوریم، ص ۱۲)

فروغ در اینجا ـ «ایمان بیاوریم...» ـ ماهرانه شعر را قطع و وصل می‌کند و با این قطع و وصل کردن‌ها غیر منتظره بودن لحظات شعرش را تشدید می‌کند ـ آنجا که «تو»ی کاملاً غایبی از میان ابیات شعر او سر برمی‌آورد، بی‌آنکه اصلاً انتظارش را کشیده باشیم ـ

آن روز هم که دست‌های تو ویران شدند باد می‌آمد

(ایمان بیاوریم... ص ۱۶)

«ایمان بیاوریم» گذرگاه اتفاقات غیر منتظره است. اشارات و خطاب‌ها، این غیر منتظرگی را مؤکد می‌کند، راستی چرا به ناگهان ستاره‌های عزیز مخاطب واقع می‌شوند؟ ظاهراً جایی برای این ستاره‌ها در این شعر در نظر گرفته نشـده است. «ستاره‌ها»، «تو»، «شمارش اعداد»، «انسان پوک» و عناصری دیگر که به ناگهان از سطح شعر بـالا مـی‌آیند، رخـوت و فـرامـوشی را از خـود مـی‌تکانند، جـلوه‌ای می‌فروشند و پس می‌روند تا جا را برای عناصر و آحاد غافلگیرکننده‌ی دیگری باز کنند:

و او چگونه از کنار درختان خیس می‌گذرد:
صبور،
سنگین،
سرگردان.

(ایمان بیاوریم، ص ۲۳)

و این همه دست به دست هم می‌دهند تا به نوعی انرژی ساختی برسند بی آنکه ساخت، متکی به تکلفات ادیبانه باشد و یا به وسوسه‌ی موسیقی الفاظ و صیقل یافتگی کلام دچار شوند. شعر فروغ اشراف بر عناصر ناهمگون و بر مسیر تداعی‌های خود دارد و از مشابهت با هر شیوه و شگرد مأنوسی رویگردان است.

فروغ با مفروضات ما از شاملو به شعر مدرن نزدیکتر است چرا که تمهیدات فروغ جانب شگردهای شعر کلاسیک را نمی‌گیرند. در شعر فروغ گویا همه چیز از نو ساخته می‌شود. شاملو گرچه جسورانه به حذف وزن دست می‌زند و اصولاً وزن را در شعر نیمایی یکسره نادیده می‌گیرد و در نتیجه شعر او آماده‌ی درک و عرضه‌ی فضاهای معاصرتری می‌شود، اما وزن شاملویی همچنان مدیون نثر کلاسیک فارسی، و شعر شاملو وارث تمهیدات نثر کلاسیک فارسی است، فقط فاصله گیری ظریفی با آن دارد ـ به سنت رو می‌کند و از آن فاصله می‌گیرد ـ فروغ بی‌آنکه از قدرت کلامی شاملو و از تسلط بی‌نظیر او در به موسیقی رساندن شعرش برخوردار باشد، با نیما و با همه‌ی معاصران خود فاصله می‌گیرد. راز مدرن بودن فروغ در همین فاصله گیری‌ست. شعر شاملو نیز برآمده از ظرفیت‌های مدرن شعر نیماست، با این همه فاصله گیری او با شعر نیمایی کمتر از فروغ است. فروغ از اوزان، از ترکیب‌سازی به نیتِ به موسیقی رساندن شعرش و از همه‌ی آنچه او را به قراردادهای شعری نزدیک کند فاصله می‌گیرد و نیز از جذب شدن در تأکیدات و مفردات شعری خود، آنچنان که مثلاً سپهری سخت اسیر این نوع جاذبه‌هاست.

شاملو از همان آغاز ـ هوای تازه ـ گویا همه‌ی سنت‌ها و قراردادهای شعر سنتی را به کناری می‌نهد:

طرف ما شب نیست
صدا باسکوت آشتی نمی‌کند
کلمات انتظار می‌کشند
من با تو تنها نیستم

هیچکس با هیچکس تنها نیست
شب از ستاره‌ها تنهاتر است

(هوای تازه، ص ۱۴۲)

شعر نیما بافت و بیانی بومی دارد. شاملو اما به شهری کردن عناصر و آحاد و در نتیجه فضای شعرش همت می‌گمارد. شاملو از طریق مدرن کردن عناصر فکری و زبانی شعرش به شعر مدرن رو می‌کند. همچنین شاملو تجدد را با توجه به آثار لورکا، نرودا، مایاکوفسکی و چند شاعر دیگر دنبال می‌کند.

ایجاد نوعی موسیقی ـ وزن شاملویی ـ که مقید به وزن شعر کلاسیک فارسی نیست، نیز از دستاوردهای تجدد خواهی شاملو است. همچنان که نیما در نحو زبان فارسی تصرفاتی انجام می‌دهد، او نیز از همین طریق گاه به شعری پیشرفته در زمان خود ـ مدرن ـ می‌رسد:

ـ در قرمز غروب رسیدند
از کوره راه شرق دو دختر کنار من

(هوای تازه، ص ۲۹)

ـ هر چند من ندیده‌ام این کور بی خیال
این گنگ شب که گیج و عبوس است
خود را به روشن سحر
نزدیکتر می‌کند.

(هوای تازه، صص ۲۹ ـ ۳۰)

شاملو در آغاز و در میانه‌ی راه از طریق مضمون‌گرایی و حتا صادر کردن احکام، شاعر پیشرو و جسوری به نظر می‌رسد. آنجا که حملات عصبی خود را در شعری ـ «شعری که زندگی است» ـ که تا آن زمان بی‌سابقه است آغاز می‌کند. در این شعر، گرچه وزن فقط محملی است تا کلمات در کنار هم قرار گیرند و از

پراکندگی نجات یابند، اما از انرژی خطاب‌گونه‌ی خاصی برخوردار است که آن به نوعی غیر منتظرگی می‌بخشد:

همراه من بیایید همشهری عزیز
دنبالتان سه روز تمام است
در به در
همه جا سر کشیده‌ام
ـ دنبال من؟ عجیب است آقا
شاید مرا به جای یک کس دیگری گرفته‌اید
ـ نه جانم، این محال است
من وزن شعر تازه‌ی خود را
از دور می‌شناسم (هوای تازه، ص ۶۴)

تغییر و تنوع در شعر شاملو گاه از طریق افراط در سادگی بیان صورت می‌گیرد:

شبانه شعری چگونه توان نوشت
تا هم از قلب من سخن بگوید، هم از بازویم

(هوای تازه، ص ۹۹)

و گاه با لحنی عامیانه:

با من رازی بود
که با کو گفتم
با من رازی بود
که به چا گفتم
تو راه دراز
به اسب سیا گفتم
بی کس و تنها
به سنگای را گفتم (هوای تازه، ص ۱۰۵)

شاملو در جستجوهایش به شعری می‌رسد که دارای طولانی‌ترین جمله‌هاست. گرچه این گونه شعرها چیزی جز تجربه‌های اولیه‌ی او به شمار نمی‌رود اما عدول شاعر از مرز بیان‌های رایج ـ هر چند خام و نامنسجم ـ قابل توجه است:

غنچه‌های یاس من امشب شکفته است و ظلمتی که باغ مرابلعیده،
ز بوی یاس‌ها معطر و خواب آور و خیال انگیز شده‌است.

(هوای تازه، ص ۱۶۹)

اگر نیما معتقد است که شعر را باید به طبیعت نثر و لحن محاوره نزدیک کرد، شاملو از همان آغاز در شعری مثل «غزل برای آناهیتا...» و... «هوای تازه» شعری را عرضه می‌کند که از نظر ظاهر کاملاً به نثر نزدیک است. با جملاتی بسیار طولانی که از همین نظر نیز، با شعرهایی که دیگر شاعران به موازات «هوای تازه» می‌سرایند متفاوت است. این شعرها گرچه شعرهای تجربی شاملو به شمار می‌روند اما بعدها در «باغ آینه» و «آیدا در آینه» شکل نهایی خود را به دست می‌آورند. از سویی وقتی شاملو در شعر «حرف دیگر» از مجموعه‌ی «هوای تازه» می‌گوید:

نه فریدونم من
نه ولادیمیرم
که گلوله‌ای نهاد نقطه‌وار به پایان جمله‌ای که همه‌ی تاریخش بود
نه باز می‌گردم من
و نه من می‌میرم
زیرا من ـ که الف صبحم
و دیری نیست تا از گنداب فراموشی روییده‌ام

(هوای تازه، ص ۲۰۲)

در واقع به نوعی در شعر امروز ایران دست به آشنایی‌زدایی می‌زند و زبان و فضایی تازه را به شعر امروز ایران پیشنهاد می‌کند. نوآوری و حرکت به سوی شعر

مدرن در کار شاملو گاه از طریق آفرینش لحظاتی ناب صورت می‌گیرد.

بدین طریق که ظاهراً خبری از قالب شکنی نیمایی در کار نیست و تـصویر آفرینی‌های او در همان قوالب معهود نیمایی صورت می‌گیرد:

آمد شبی برهنه‌ام از در چو روح آب
در سینه‌اش دو ماهی و در دستش آینه
گیسوی خیس او خزه بو، چون خزه به هم...

(باغ آینه، ص ۳۹)

از طرفی شاملو ماهرانه بی وزنی را به نام خود به ثبت می‌رساند. او معتقد است که وزن، ذهن شاعر را منحرف می‌کند. اگر نیما وزن را به انسانی بـرهنه تشـبیه می‌کند، شاملو شعر بی‌وزن را شکنجه‌دیده‌ای سر به زیر می‌دانـد کـه مـی‌خواهـد عریان بماند تا چشم‌های تماشاگران، داغ‌های شکنجه را بر تن او ببینند و راز سر به زیری او را دریابند.

افلاطون می‌گوید هر که وزن را نشناسد نه شاعر می‌تواند باشد نه موسیقیدان.

شاملو با شناخت وزن، وزنی را که به سنگ شدگی نزدیک می‌شود به کناری می‌نهد و ساختار درونی شعرش را از طریق نوعی موسیقی که خاص خود اوست تکمیل می‌کند.

شاملو سرانجام به جایی می‌رسد که شگردهای بیان او قالبی خاص از شعر به دست می‌دهد و این قالب مثل همه‌ی قوالب شـعر فـارسی، دارای ظـرفیت‌های خاصی است، از این رو شاملو در شعرهای پس از «دشنه در دیس» و شـعرهای سال‌های اخیرش، گاه با تأکید مصرانه بر این قالب و با رعایت تمهیداتی شناخته شده مثل هر شاعر خلاق دیگر تا مقطعی خاص شاعری مدرن به حساب می‌آید.

ج ـ شاخه‌ی افراطی

هوشنگ ایرانی و نه تندرکیا در این ردیف جای می‌گیرند. چرا که این دو را

نمی‌توان هم‌افق یا همزمان دانست. تندرکیا کاری جز ادعا ندارد. او با تأکید بر «شاهین»هایش منکر نوآوری نیماست، حال آنکه از طریق تحوّل نیمایی شعر، متوجه به اصطلاح نوآوری در شعر به سیاق خودش می‌شود. در ضمن آثار جدید نیما پیش از «شاهین»های تندرکیا در مجله‌ی موسیقی به چاپ رسیده است.

تندرکیا با نادیده گرفتن تحول شعر نیمایی به حساب خود دست به نوآوری می‌زند اما کار او چون فاقد اصالت است فقط افراط‌کاری غیر مبتکرانه‌ای به حساب می‌آید. به کارگیری خودسرانه چند وزن، تلفیق زبان عوام ـ شعر ظاهراً عامیانه ـ و بیانی ادیبانه، نتیجه‌ای جز تفنن ندارد.

تندرکیا ضمن آزمون‌های وزنی به سرودن نوعی شعر یا به قول خودش «گل پرپر» دست می‌زند که دارای ارزش زیبایی شناختی نیست. درعین حال او در پی آن است که به هر شکلی شده شعری ناآشنا و غریب عرضه کند:

ای موهای من آه
چرا سفید شدید
سفید
رنگت کجا پرید طاووس
افسوس
بوی مرگ می‌دهد همه جا
مرگ و گور و شب و برف و سکوت و سرما
کفنم شدید کفن
ای موهای من ...

(*نهضت جنبش ادبی*، ص ۱۴۰۴)

هوشنگ ایرانی اما صاحب ذهنی جستجوگر و برای خود دارای فلسفه‌ای است. در نتیجه زبانی برمی‌گزیند که غریبگی آن جای قدری تأمل دارد. نیز در این جستجوگری سرگردان است و سرانجام به تفنن می‌رسد.

ایرانی دریچه‌ای را بر پیرامون خود می‌گشاید تا اشیا رقصی نامنتظر را بر چشم انداز آن آغاز کنند. تکروی ایرانی هر چند ناموفق اما هدفمند است ـ فاصله گیری از تمامی تجربه‌های شعری پیش از خود ـ شعر هوشنگ ایرانی متکی به نوعی رؤیاگونگی است. مرزی اما بین رؤیاگونگی ایرانی با احساساتی‌گری‌های رایج وجود دارد. اما از آنجا که‌او فقط متکی به‌همین خصوصیت شعری ـ رؤیاگونگی‌است ـ شعرش در دایره‌ای محدود و منتزع باقی می‌ماند، تا جایی که اصلاً به حساب نمی‌آید. بین تکروی او و مثلاً نیما و فروغ فاصله‌ی زیادی است. بازی با رنگ‌ها در کنار تمایلات عرفانی به شعر ایرانی جاذبه‌ی زودگذری می‌دهد. به دلیل اینکه این خصوصیت‌ها جذب ساختارِ شعر او نمی‌شوند. شعر او به لحاظ آسیب پذیری زبان و بیان از وحدتی ارگانیک برخوردار نیست. این‌هم نمونه‌ای از شعر هوشنگ ایرانی:

در بیگانگی و دوری دست‌ها، لبان زیبا می‌شکفند
و شبنم شادی‌های گمشده رؤیای گریز را به خواب می‌برد

...و او کلام را ترک گفت و کلام را برگزید که مگر در عظمت
پستی‌ها و در توانایی شکست‌ها شادی او را دریابد
او که بر او پیشی گرفت و او که آنها شود...

(شعر دیگر، ص ۲۰)

رؤیایی که شعرش بر عروض نیمایی استوار است به نحوی از موسیقی پنهان در زبان گفتار و از ظرفیت موسیقایی نهفته‌ی کلمات استفاده می‌کند، به شکلی که قرارداد وزن و بحر نیمایی کمتر حس می‌شود. رؤیایی با این‌گونه آشنایی‌زدایی به گسترش قلمروهای مکشوف شعر امروز کمک می‌کند. او همچنان که فرم را به جای اندیشه و احساس می‌گیرد، به وسیله‌ی فرم شعر خویش تخیل می‌کند. فرم شعرِ رؤیایی فرمی متخیل است. او با تأکید بر فرم از طریق نوعی عادت‌ستیزی «زبان»

را بر «زمان» ترجیح می‌دهد. «زبان» شعر فروغ اما ریشه در «زمان» او دارد. رؤیایی «زبان» را به جای «زمان» قرار می‌دهد یا بهتر بگویم «زبان» را به جای «زمان» می‌گیرد، در نتیجه نوسازی‌های فنی، جای احساس و شهود را در شعرِ رؤیایی می‌گیرد.

اگر قرار باشد یک شعر در نفس خود *«جهانی باشد مستقل، کامل، خودمختار»* رؤیایی هم این پیش شرط‌ها را به عهده‌ی زبان می‌گذارد. زبان برای زبان ـ فرم برای فرم ـ از این رو هرگاه رؤیایی از مرگ عزیزی متأثر می‌شود، این وسوسه‌ی فرم است که خود را جلو می‌اندازد.

هزار صفحه سفید داشت
هزار صفحه سفید را
به سایه داد
و سایه‌ای که می‌کشیدش در دست
هزار آیینه داشت
هزار صفحه سفید در هزار آیینه
تنی تناهی شد
تنان نامتناهی شد

(کارح، ۱۹ تیر ماه ۷۰)

کلمات در شعر رؤیایی همیشه همسایگان تازه‌واردی هستند ـ تازه و غریبه ـ این غریبگی اما همواره دارای نوعی جذابیت است. گویا در این غریبگی است که خواننده به دنبال کشف و گشودن آن به راه می‌افتد. خواننده اما اگر بداند که این راز چیزی جز نقش و نگار فرم نیست، شاید عطای آن را به لقایش ببخشد. اما روح آرمانگرای رؤیایی ـ آرمانگرایی در فرم ـ خبر از شاعری می‌دهد که به کم قانع نیست و رؤیایی برای اثبات این نکته جسارت می‌ورزد. این جسارت‌ورزی اما هدفمند نیست و این خصوصیت شاعرانه از بعد از «بر جاده‌های تهی» تا

«لبریخته»های او نمایان است؛ رؤیایی با توجه به ایجاز بیان و ساختمان شعر، بر مبنای تصور و تعریفی که از «شعر حجم» دارد به نوعی غریبه‌سازی در شعر دست می‌یابد که ویژه‌ی خود اوست. او که تلقّی خاص خودش را از اندیشه‌ی شعری و تعهد شاعر دارد، با نقض نوعی احساس شعری، به ضرب‌آهنگی در «زبان» نزدیک می‌شود که شعرش را از خصلت موسیقایی خاصی برخوردار می‌کند. ایجاز، موسیقی، توجه به کمپوزیسیون و همه‌ی عواملی که از کلام او شعری غیر متعارف به وجود می‌آورد، خواننده‌ی شعر امروز ایران را متقاعد می‌کند که هرگونه شعر در نوع متعالی آن خواننده‌ی خاص خود را می‌طلبد و خوانندگان معدود شعر رؤیایی حق دارند از جوانب متعالی، متشکل و غیر متعارف شعر او تعریف کنند. شعری که شاخه‌ای ناب از شعر امروز ایران را عرضه می‌دارد:

شب در گریز اسب سیاه
یک صف درخت باقی می‌ماند
در چهار کهکشان نعل
یک صف درخت
بی‌شیهه می‌گذاشت
رگ بریده دهن باز کرد و ریخت
افق دراز
دراز
دراز لخته، دراز مذاب
...ستاره‌ای رسید، در ته خود چکه کرد
صدایی از سرعت پرسید:
کجا؟
کجا؟
اما جواب

... گذشتن بود

(دلتنگی‌ها، صص ۲۶ ـ ۲۷)

از میان شاعران «شعر حجم» تنها یدالله رؤیایی است که ضمن تأثیرگذاری بر اطرافیان، به راه خود ادامه می‌دهد. او از هیچ کوششی فروگذار نیست تا شعری متفاوت از دیگران را عرضه کند.

رؤیایی گاه افراط را تا سر حد تفنن پیش می‌برد؛ جالب اینکه این گونه تلاش‌های او جا می‌افتد:

از تو سخن از به آرامی
از تو سخن از به تو گفتن
از تو سخن از به آزادی
وقتی سخن از تو می‌گویم
از عاشق
از عارفانه
می‌گویم
از دوستت دارم
از خواهم داشت
از فکر عبور در به تنهایی...

(از دوستت دارم، صص ۶۵ ـ ۶۶)

اسماعیل شاهرودی نیز پیش از رؤیایی در شعر جسارت لازم را دارد. این شاعر در شیوه‌ی بیان و در رفتار زبان خطر می‌کند و پا در مناطق ممنوع می‌گذارد. شاهرودی گستاخی را بر اصالت و شاعرانگی ترجیح می‌دهد اما درنهایت به شعری اندیشه‌گریز و آرمان‌ستیز نمی‌رسد، بلکه بر این ویژگی تأکید می‌ورزد. شعر شاهرودی اگر چه ارتباطی بغرنج با خواننده ایجاد نمی‌کند اما تصرفی که شاعر در نحوه‌ی بیان از خود نشان می‌دهد، تا حدی قابل تفسیر می‌شود. شاهرودی با

مفاهیمی اجتماعی سر و کار دارد و گاه از این لحاظ مضمون‌گرایی هم می‌کند اما در حوزه‌ی زبان دارای قلمروی خاص و نه خصوصی است:

او راه را
تا درون خبر پایان برد
رو در روی جلالش
از ابد دیواری ساخت
و پای همیشه‌ی آن بنشست
و به هر کس گوشی در راسته‌ی هوشش داشت
از فراز قد بگذشته صلا در داد
آی میقات نشین...

(آی میقات نشین، صص ۵-۶)

شاهرودی گاه شکل نوشتاری شعرش را به هنری بصری نزدیک می‌کند و با تأکید بر رنگ‌ها درصدد تجدید نظر در شعر خود برمی‌آید:

...انبوه رنگ
رنگ...
رنگ می‌ریزد، یکریز
بر آب
آب
آب
آب آبی باران
ای آب
آب
آب
آب آبی بارانی بریز باز

باز

باز

باز هم...

(آی میقات نشین، ص ۲۹)

اما از این طریق به تحول ژرفی در زبان دست نمی‌یابد. شعر او از طریق همین جابه‌جایی ترکیبات و فاصله‌گیری از تداول عام به نوعی ابهام نزدیک می‌شود. این ابهام اما از زبان مرموز و معمایی مایه نمی‌گیرد چرا که او در هر حال حرفی برای گفتن دارد. واقع‌گرایی مدرن در شعر شاهرودی در حد تکنیک صرف باقی نمی‌ماند در نتیجه شعر او چون برخی از شعرهای رؤیایی خشک و بی‌روح نیست. فضای شعر او از جوهری زنده برخوردار است و این بدان معنا نیست که شعر شاهرودی مثل شعر نیما از دیدی وسیع و همه جانبه و مثل شعر فروغ از جذابیتی خاص برخوردار است.

پر بیراه نیست اگر بگوییم شاعرانی مثل شاهرودی و رؤیایی و چند شاعر دیگر که زبان رایج را در شعر برنمی‌تابند، راه را برای شاعری مثل فروغ باز می‌کنند که کلام او مجهز به جوهر شعر و شور شدید عاطفی است. این نکته را نیز درباره‌ی اسماعیل شاهرودی ناگفته نگذارم که شعرهای او را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد:

الف ـ شعرهایی مفهوم‌گرا که شاعر در آن در پی نوآوری و یا آشنایی‌زدایی از تصاویر و... نیست. ب ـ شعرهایی که وجه افتراق آن با بخش نخست در ابهام برآمده از ساخت تازه‌ی تصویری است. چرا که شعر او نه متکی به تقارن‌ها و تضادها یا مشخصه‌های آوایی و نه در پی تبیین جامعی از واژه‌های محوری و صنایع ظریف ادبی است:

امروز

دست من از کبود حلقه رها شد

و آن رنگ آفرین
از کوره راه گور و گمش
سوی شب لیاقت خود رفت...

(آی میقات نشین، ص ۴۰)

طاهره صفارزاده که با شعر ناب میانه‌ای ندارد و افراط در ایجاز و درگیری شدید با لفظ را نشانه‌ی کمبود حس و اندیشه می‌داند، تجربه‌های متنوعی را در شیوه‌ی بیان از سر می‌گذراند. حاصل این تجربه‌ها، زبانی غریبه و گیراست که در نخستین برخورد کاملاً غیر شاعرانه و غیر شعری به نظر می‌رسد. این خصوصیت با غیبت وزن برجسته‌تر می‌شود:

صفارزاده معتقد است که شعر او با خاصیت یکنواخت و تخدیری وزن در تعارض است. او از ایجاد ظرافت‌های مصنوعی و از ابهام و پیچیدگی پرهیز می‌کند و صرفاً به اندیشه می‌پردازد، اندیشه‌ای که می‌خواهد در کنار حس و عاطفه راه برود اما همیشه موفق نیست. در عین حال صفارزاده مدام از مرحله‌ای به مرحله‌ی دیگر می‌رود تا به افق‌های تازه در ذهن و زبان دست یابد. دستیابی به افق‌های تازه در شعر صفارزاده نه از طریق رنگ آمیزی شعر با تصاویر و صفت‌های رنگارنگ است، بلکه او همواره از مرزهای ممنوع عبور می‌کند ـ مرز بین زبان شعر و زبان نثر ـ صفارزاده سعی می‌کند به جای وزن، حرکتی درونی را در شعرش بیدار کند و این تجربه‌های تازه در شیوه‌ی بیان را صرفاً برای ایجاد زبان و فرمی غیر سنتی در شعر امروز ایران می‌آزماید. صفارزاده که به تازگی و گیرایی زبان نیما اشراف دارد و سرکشی زبان نیما را می‌ستاید، سعی می‌کند با گریز از هنجارهای مألوف، زبانی را در شعر خود مطرح کند که قادر به رؤیت و درک جهان معاصر باشد:

در این هوای افیونی چه می‌گذرد
تویی که می‌گذری در من

منم که می‌گذرم در من
غمی که از فراز تمنای جسم می‌گذرد
و جسم را رایج کردند
کمبود شوق
کمبود سربلندی را رایج کردند
کمبود گوشت
کمبود کاغذ
کمبود آدم
مردان روزنامه
وقت وفور کاغذ هم
مکتوب روشنی ننوشتید
دیکته نوشتید
سرمشق بد نوشتید
مغول شمایل شب را داشت
شب رنگ سوگوار است
مکتوب سوگوار
تاریخ نسل خام پلوخواری است

(حرکت و دیروز، ص ۹۹)

صفارزاده می‌کوشد از زبانی ضد شعر به شعر برسد. وقتی شعر صفارزاده را می‌خوانیم شعر غالب شاعران، قدیمی به نظر می‌رسد، اما این تازگی و غرابت تا چه اندازه مجاب کننده است؟ صفارزاده از شعر خود آشنایی‌زدایی می‌کند و ظاهراً چند قدمی نیز جلوتر از دیگران است. اما حرکت و پیشروی او هیچ شاعری را به حسرت وا نمی‌دارد آنسان که فروغ در چشم همه‌ی شاعران رشک‌برانگیز است.اشکال عمده‌ی شعر صفارزاده کمبود تخیل و شور عاطفی آن

است. صفارزاده با حذف همه‌ی آنچه مربوط به شعر کهن فارسی است به نوعی شعر دست می‌یابد که خاص خود اوست. اما در حد لازم به ذات و به جوهرِ شعر نزدیک نمی‌شود، بلکه هدفمندی مفاهیم اجتماعی، شعر او را به منطقِ نثر نزدیک می‌کند. نثری که فاقد تحرک نیست، تحرکی که از طنزی اجتماعی بهره‌مند است. صفارزاده رفتاری خاصی با زبان شعر دارد که او را در زمره‌ی شاعرانی قرار می‌دهد که رو به سوی شعر مدرن دارند.

تنوع تجربه، میل شدید به غریبه‌گردانی زبان و فضا، حرکت، استفاده از اسامی فرنگی و محیط فرنگ، نادیده گرفتن وزن و هر گونه موسیقی در شعر، توجه به تجربه‌ی شعر کانکریت، عدم استفاده از موسیقی قافیه، بلند سرایی و... چهره‌ای گاه مغشوش اما متفاوت از صفارزاده عرضه می‌دارد. وجوه ناپیراسته‌ی شعر صفارزاده، اتهام نثر بودن را به سادگی می‌پذیرد، مضافاً که او چشم به جلوه‌ی تصاویر و گوش بر طنین موزیک کلمات نیز فرو می‌بندد:

شکر که همه دارند به حداقل تساوی می‌رسند
یک بشقاب
یک موز
یک پرتقال
یک سیب
به فردوسی هم یک تالار داده‌اند
من دنبال یک جفت چشم می گردم
که فرصت به بالا نگریستن داشته باشد
کارد
دست
دهان
حمله

همه سرگرمند... *(حرکت و دیروز، ص ۵۶)*

محمد حقوقی نیز با پرهیز از جنبه‌ی گزارشی و شیوه‌ی نقالی سعی می‌کند که به شعرش فردیّتی ببخشد. او ظاهراً با حذف توصیفات ملال‌آور، به زعم خود سعی می‌کند به فضایی ویژه و تصویری در شعر دست یابد. حذف توصیف و گزارش در شعر حقوقی، کار را به تعقیدات غیر لازمی می‌کشاند. حقوقی تقریباً در تمام مجموعه‌های شعرش بر این خصوصیت تأکید دارد. او با این گونه تلاش‌ها، ارتباط خود را با خواننده‌های حتا حرفه‌ای شعر نیز می‌گسلد، چرا که شعرش غالباً از نفوذ و لحن مؤثری بی‌بهره است.

حقوقی با هر چه پیچیده‌تر کردن شعرش، گمان می‌کند زبان شعر خود را به تشخّص لازم می‌رساند. افراط کاری‌های حقوقی در این مورد، گرچه بافتی مدرن به شعر او می‌بخشد، اما شعر او را از هر نوع گیرایی تهی می‌سازد.

حقوقی بیش از حد از خواننده فاصله می‌گیرد. اما از درک دوران معاصر عاجز نیست. درک دوران معاصر به لحاظ سرشت تاریخی شعر او مورد نظر من نیست، بلکه اشراف حقوقی بر روند تکاملی شعر امروز از لحاظ نوآوری‌های صوری قابل اهمیت است. شعرِ حقوقی به جای حساسیت سیاسی و تاریخی نسبت به امور هنری حساس است؛ همچون رؤیایی که نگران فرم شعر خویش است.

آشنایی‌زدایی در شعرِ حقوقی از هر کجا که آغاز شود به تعقید می‌انجامد، گویا هر چه پیچیده‌تر کردن شعر ـ تا آنجا که خوانندگان او به تعداد انگشتان یک دست برسند ـ از دیگر وظایف حقوقی است. غرابت گفتار حقوقی درونی و ذاتی شعر او نیست، چونان فروغ و یا سپهری که غرابت گفتار و تازگی در نگاه آنان است که بر اشیا پیرامون تابانده می‌شود. حقوقی گویا می‌خواهد شعر خود را تا آنجا غیرقابل نفوذ نشان دهد که خواننده غالباً با دیده‌ی اعجاب بدان بنگرد:

من این شکار ظلمتی
این زخمی هنوز

در جستجوی مرهم خوب بزرگ
من
تا آن گلوله نقطه‌ی پایان روز باد.
روزی به طول عمر
و زخمی از گلوله
که تا مرهم بزرگ برآید
به قلب ماست
و باز گرگ...
گرگ که چشم از قفا دراند
در راه‌های شب:
خط گلوله
جاده‌ی خنجر... *(با شب، با زخم، با گرگ، ص ۸۸)*

د ـ شاخه‌ی افراطی ـ انحرافی

«*اگر هنر پیشرو حاصل غلبه‌ی ذهنی خودآگاه در جریان خلق اثر هنری است*» هر گونه به اصطلاح نوآوری را که احیاناً در سطح مشاهدات، پسندِ دوره‌ای نیز پیدا می‌کند نمی‌توان هنر و یا شعر مدرن دانست و اگر بپذیریم که: «*هر دوره‌ای نه تنها اندیشه‌های خاص خود، بلکه اشکال هنری خاص خودش را پدید می‌آورد*»، شاخه‌ی افراطی ـ انحرافی که فاقد اندیشه‌ی خاص شعری و اشکال بدعت آمیزی است، طبعاً مشمول چنین تعریفی نخواهد بود. در این‌گونه نوشته‌های پیچیده، عمق و تفکر، زمینه‌ساز پیچیدگی اثر نیست، بلکه پیچیدگی اثر، حاصل تلاشی آگاهانه و مصنوعی است که تحیّر در خواننده را هدف قرار می‌دهد. در این‌گونه آثار همه چیز بر پایه‌ی تصادف صورت می‌گیرد و تجاوز به قوانین و قراردادهای هنری پیوندی با «دیگر طلبی» هنرمندانه ندارد. بخشی از «شعر حجم» که مدعی عرضه‌ی «شعر

دیگر»ی است و جریان کاذبی به اسم «موج نو» و بخشی از شاخه‌ای که اصطلاحاً «شعرِ ناب» خوانده می‌شود در این ردیف جا می‌گیرد و این بدان معنا نیست که در این‌گونه نوشته‌ها، سطری، بندی و گاه چند بند زیبا به چشم نمی‌خورد. اما از آنجا که مایه‌ی رنجی در کار نیست که در ساختاری متشکّل تنیده شود همه چیز تصادفی و مصنوعی به نظر می‌رسد.

۲ـ موج نو و...

از سال ۴۰ به بعد نوعی شعر که «موج نو» نامیده می‌شد، با ادعای سنت شکنی رواج می‌یابد. این موج با انگیزه‌ی عادت ستیزی و ایجاد ذهن و زبان تازه مدعی ایجاد فضایی جدید در شعر امروز ایران است. پایگاه این موج، «جزوه»های شعری است که عمدتاً در سال ۴۵ منتشر می‌شود. برخی از مطبوعات آن سال‌ها نیز بستر مناسبی برای رشد و توسعه‌ی این نوع شعرهاست. گرچه طرفداران این موج شعری، بیانیه‌ی مکتوبی ـ آن چنان که «حجمی»ها بعداً دست به این کار می‌زنند ـ صادر نمی‌کنند، اما محورهای مشترک کار آنان این‌گونه برشمرده می‌شود:

الف ـ پرهیز و غالباً بی‌اطلاعی از مواریث شعر سنتی و عدم استفاده از ظرفیت‌ها و امکانات این فرهنگ.

ب ـ توجه به فلسفه‌ی تحول شعر نیمایی و دستاوردهای آن.

ج ـ ایجاد تازگی ـ غریبه گردانی زبان شعر ـ از طریق هر چه پیچیده‌تر کردن ترکیبات و تصاویر ـ و گاه مرعوب کردن خواننده با جملاتی عجیب و غریب در عین سادگی بیان.

د ـ اندیشه‌گریزی و یا دست کم گرفتن اندیشه‌ی شعری، و غالباً نداشتن «حرفی» برای گفتن.

در عین حال این موج بدون داشتن پشتوانه‌ی کافی برای ایجاد نوآوری که خود مدعی آن است، ظاهراً از کلیشه‌ها و عادات شعری پرهیز می‌کند و یا درست‌تر

بگویم این موج به دلیل فقدان تجربه‌ی مستمر، در واقع به آداب و عاداتی دست نمی‌یابد که بخواهد به‌ترک آن بکوشد. و این غیر از تعداد انگشت شماری از شاعران «موج نو» است که در شعر غرب مطالعه‌ای دارند و سرمشق خود را هم بی کم و کاست از آن می‌گیرند. در مجموع اما زاویه‌ی دید در «موج نو» وجه تازه‌ای از اشیا و عناصر را در شعر نشان می‌دهد، اما تصنع و غالباً ناشیگری لحظات احتمالاً شعر ناب آنان را شدیداً صدمه‌پذیر می‌کند.

این هم نمونه‌هایی از آثار «موج نو»ی‌ها که سعی می‌کنند در دام زبان و بیانی متعارف نیفتند.

۱ـ نوع پیچیده:

من با وجودی که اسکلت عطر بود، خفتم و دیدم
که ابتلای به آواز، در شعر من، فضا می‌شد
که مدرکی قاطع، زیر مه، زیر فواره‌های خشک کافور،
به جامانده
که پرده‌های عمیق موسیقی له‌له از
مرا می‌گشت،که‌آن فیروزه‌ها،
بی‌التماس
زیر باران زبان می‌کشید، یال می‌شد، جود می‌شود،
حجم اخلاق ازل می‌شد، تا تو، زیر باران مظلوم بمانی
من با خون موش و مستشرق، تاریخ ابتلای تو را خواهم نوشت

(جزوه‌ی شعر، شماره ۹ سال ۱۳۴۵)

۲ـ نوع ساده:

هر منحنی

آهنگی بود
زیباتر از
برنامه‌ی جمعه‌ی رادیو ایران
و غمگین تر از
صبح شنبه‌ی پسر دبستان.
و رهاتر از
دست‌های عاشق فاحشه‌ی نخستین روز...

(جزوه شعر، شماره ۲ / ۱۳۴۵)

این موج دیری نمی‌پاید و برخی از «جزوه»ای ها که از همان نخست در تعریف «موج نو» نمی‌گنجد، یا زیر پرچم شاعر و یا شاعران دیگری درمی‌آیند و یا به استقلال نسبی می‌رسند. در این میان تنها احمدرضا احمدی است که از پا نمی‌نشیند.

شعر حجم

«حجم گرایان» نیز با ادعای اینکه: *«در ماوراه واقعیت‌ها به جستجوی دریافت مطلق و فوری و بی‌تسکین‌اند»*[1] **در زمستان ۱۳۴۸ بیانیه‌ی «شعر حجم» را صادر می‌کنند. شاعران «شعر حجم» که تعدادی از آنان از میان «موج نو»ی‌ها بر می‌خیزند، با پشنوانه‌ی فرهنگی بیشتری به خرق عادات شعری و برپا کردن «شعر دیگر»ی می‌کوشند. آن هم با اعتقاد به اینکه:** *«حجم‌گرایی سبک شعر ایران است. صفت عصر است و خطابی جهانی دارد»* **و با این توضیح که:**

«از واقعیات‌ها تا مظاهر واقعیت، از شیء تا آثار شیئی، فاصله‌هایی است. فاصله‌هایی از واقعیت تا ماوراء آن. از هزار نقطه‌ی یک چیزی هزار شعاع بر می‌خیزد. هر شعاع به مظهری در ماوراء آن چیز می‌رسد، و واقعیت با مظاهر هزارگانه‌اش با هزار بُعد وصل می‌شود. شاعر

---

۱ - بررسی کتاب، دوره‌ی جدید شماره‌ی ۴ شهریور ماه ۱۳۵۰.

حجم *این فاصله را به یک جست طی می‌کند تند و فوری. و بدین گونه، از واقعیت، به سود مظهر آن می‌گریزد. هر مظهری را که انتخاب می‌کند، از بُعدی که بین واقعیت و آن مظهر منتخب است با یک جست می‌پرد و از هر بُعدی که می‌پرد، از عرض، از طول و از عمق می‌پرد، پس حجم‌گراست و چون پریدن می‌خواهد به جستجوی حجم است*[1]». شاعران دست‌اندرکار این بیانیه که امضاء برخی از آنان پای آن دیده می‌شوند عبارتند از: پرویز اسلامپور، محمود شجاعی، بهرام اردبیلی، فیروز ناجی، هوشنگ آزادی ور، فریدون رهنما، محمدرضا اصلانی، هوشنگ چالنگی، سیروس آتابای، احمدرضا چه کنی، رضا زاهد و یدالله رؤیایی.

بر مبانی «شعر حجم»، «شعر دیگر»ی بنا می‌شود که ظاهراً با توجه به رعایت ایجاز و حذف توضیحات غیر لازم و ایجاد فضای تازه با تصاویر بدیع، کارش سرانجام به پیچیدگی و لکنت زبان می‌رسد. حساب یدالله رؤیایی اما از غالب این شاعران جداست. نمونه‌ای از شعر حجم:

به موج تیره مچ گشایی
سینه‌ات گشاده باد
ابلق بی مهره پشت
و تپیدن ده آه
متن رگ خاکستری او
آتش انگشت‌های لاغر شد...
پنجه‌ی خاک شد
رگ به پستان مار
آهنگ زهر بود | در پوست آهکی بیمار
و چه ماند:
جز لایه‌یی | به درگاه شب

---

۱ ـ همان.

لاشه‌یی | به انتظار گفتار
لاشه‌یی | به انتظار گفتار
راه را | راه مار
نمک را
باور
واکنش گله سنگ...

(شعر دیگر، مهر ماه ۱۳۴۷، صص ۵۹ ـ ۶۰)

از موج نوی‌ها فقط احمدرضا احمدی می‌ماند. احمدی از همان آغاز با شعر فارسی، شعر کهن و شعر معاصر فاصله می‌گیرد. وزن را بدون اینکه از آن چیزی بداند کنار می‌نهد و حاضر نیست به رغم خود یک کلمه را فدای وزن کند. اما در این بی‌وزنی صدها کلمه را بجا و بی‌جا مصرف می‌کند. در کار او خبری از رعایت اقتصاد کلمه نیست و از آنجا که کلمات، بندها و در مجموع شعر او تعهدی در قبال موسیقی، ریتم و فشردگی بیان ندارد، سعی می‌کند با نرمی گفتار به جبران این کمبودها برخیزد ـ مثلاً با رسیدن به بیانی که ظاهراً منحصر به فرد است ـ در واقع او با نادیده گرفتن بسیار چیزها، عدم توانایی‌های خود را به عنوان عوامل و اهرم‌های آشنایی‌زدایی مطرح می‌کند تا شعری بسازد که مهر او را بر خود داشته باشد و در این کار، تا حدی موفق هم هست. احمدی در این کار، ذخیره‌ی فرهنگی عناصر را هم نادیده می‌گیرد. او ظاهراً از موهبت درک اوزان شعر فارسی و در نتیجه از درک زیر و بم و طنین موسیقایی کلمات عاجز است. حال اگر بیانی این چنین فاقد لحنی مؤثر باشد چه باک؟

من در انتظار ساغران زیرکم
تا خون می را از زمین بشویند
عطر و بخاری که از کلمات بر می‌خیزد

زمستان را در یک بار هیزم خفه می‌کند[1]

(جزوه‌ی شعر، شماره‌ی ۹ / ۱۳۴۵ ص ۱۲)

در این شعر ـ زایمان درد بی حسرت ـ که از بیست بند درست شده، بندها کم و بیش با یکدیگر ارتباطی ندارند و به راحتی می‌توان برخی از بندها را از شعر حذف کرد و یا جای بقیه‌ی بندها را نیز تغییر داد، بی‌آنکه آب از آب تکان بخورد. یا حتا می‌شود به دنبال بندی از این شعر، قسمتی از یک شعر دیگر احمدی را که در همان جزوه آمده خواند. مثلاً اگر بند ۳ و ۴ را به همان شکلی که در این شعر آمده بخوانید، بی‌ارتباطی این دو بند به همان مقدار است که به دنبال بند ۴ مثلاً بند ده خوانده شود:

بند ۳:

خون مرا اگر خواستید طلب کنید
نان در دوازه
پشت پارچه‌های نظامی خفته است
نان را بیدار کنید
من نان بیدار را به روی آواز تو پهن می‌کنم.

بند ۴:

رشته‌های دیروز از تن من رگ می‌شود
به دور سلام دهاتی می‌پیچد
تا در زمستان بر این اندوهش آرایش و گرما باشد

بند ۱:

به خانه می‌رویم که گرما از اتاق
به جوی آب بریزیم
بیچاره جوی آب

---

۱ ـ شعرهایی‌که مأخذ آنها داده نشده دنباله‌ی همین شعر و از همین جزوه گرفته شده‌است.

که هزاران سایه خشونت را
بی رضا پذیرفت و گفت
من جاری‌ام
دست از فلس‌های بدن ماهی برداریم

در شعرهایی از این دست، صورت‌های ذهنی در پراکندگی بندها و تحریرها گم می‌شود. چرا که از مرکزیتی تصویری، یا حسی ـ عاطفی آن گونه که مثلاً در شعر فروغ و یا نیما به چشم می‌خورد خبری نیست. مظاهر رؤیا و تخیل نیز در شعر احمدی بر مبنای تخیلی قوی اما پراکنده بروز می‌کند و صمیمانه‌ترین لحظات این‌گونه شعرهای احمدی در جایی است که شعر به نوعی محاوره نزدیک می‌شود، آن هم به تعبیر روانشناس‌ها: *«محاوره‌ی درونی با فرشته‌ی نیک سرشت فرد»*:

تو که در شراب به مسافرت می‌رفتی
کفش‌هایت کنار جام
جوانی مرا نظاره می‌کردند
جوانی که سال را به روی پیری
و برف‌ها می‌پاشید...

اگر یک شعر را اثری بدانیم که در خود غایتمند است، این‌گونه کارهای احمدی با این تعریف بیگانه است. غایتمندی را در اینجا همچون فعالیتی صوری مبتنی بر تعریف‌های از پیش حاضر و آماده مطرح نمی‌کنم. بلکه این غایتمندی می‌تواند ناظر بر ساخت شکلی و درونی و یا لااقل ساخت حسی شعر باشد. به قول هگل: *«یک اثر، وقتی هنری است که از روح تراویده باشد و تنها آن‌چیزی را مجسم کند که از تپش روح مایه گرفته باشد»*.

احمدی در این‌گونه از شعرهایش باز هم به تعبیر هگل به بیگانگی رام‌نشدنی چیزها نظر دارد و کمتر به تپش روح:

مگر پوتین‌های سیاه شب را نمی‌خورند

شب را که مسلح به تاریکی بود
از صدای نوزاد یک شکوفه
یک گوسفند
و یک نوزاد انسانی می‌شکفت
تنه‌ی خود را به زور تحمیل می‌کرد.

در عین حال نمی‌توان منکر شور و وجد کودکانه در این شعرهای احمدی بود. این شور و وجد غالباً در حد یک مشاهده‌ی سطحی و التذاذ ناشی از آن قابل درک است:

شراب بی جهت عجله دارد
که مستی را زود بیافرینیم
زود یا دیر شب می‌شود
و ما باید نان را در شراب بکوبیم و به خانه بریم

اما این اهرم‌ها چیزی را در این قبیل شعرهای احمدی جابه جا نمی‌کند چرا که به قولی: *«برای کسب مهارت؛ اندیشه، جدیت و تمرین لازم است. هنرمند نیاز به چنین ممارستی دارد تا مصالح سرسخت را به فرمان خویش در آورد و شکنندگی مصالح را به نرمش مبدل کند»*.

نوعی سازندگی در این‌گونه شعرهای احمدی به چشم می‌خورد. این سر زندگی اما نه از طریق ممارست و به فرمان درآوردن مصالح سرسخت، بلکه در فراخوانی عام ترکیب‌ها و در نتیجه تصویرهایی است که منحصر به فرد بودن بیان را برای شاعر به ثبت می‌رساند. این فراخوانی اما با فراخوانی خاطره‌ها و جان‌ها که هگل در یک اثرِ هنری بر آن تأکید دارد فرق بسیار دارد. چراکه در اینجا اگر از «رشته‌ها و رگ‌ها» صحبت می‌شود و از «پسرک دهاتی و...»، هدف فقط ایجاد بیانی متفاوت است نه آنکه صاعقه‌ای بر جان شاعر فرود آمده باشد. سخن از «بافته‌ها» است نه از «یافته‌ها»:

رشته‌های دیروز از تن من رگ می‌شود
تا به دور سلام پسرک دهاتی بپیچد
تا در زمستان برای اندوهش آرایش و گرما باشد

اگر شعرهای احمدی را به دو بخش پیچیده و ساده تقسیم کنیم، در بخش شعرهای پیچیده، احمدی سرمشقی برای شاعران «موج ناب» ـ که بعد از «موج نو» سر و کله‌شان پیدا می‌شود ـ به حساب می آید:

بس کنیم
که دیوار، هیاهوی تو را می‌داند
ادامه‌ی این شراب، نیستی صیقل آن بود
که خورشید را در خون من
و گوزن آمده به شستشو
شست.

احمدی اما وقتی از پیچیده‌گویی و تصنع دست می‌کشد و از چیستان‌گونگی فاصله می‌گیرد و به شعری «عریان» دست می‌یابد. شعر عریان احمدی اگرچه میل به غنای شکلی ندارد، اما از نوعی غنای حسی پراکنده برخوردار است. فردیّت شعر احمدی در فاصله‌گیری مصرانه‌ی او از شعر دیگران قابل تبیین است.

اتاق فرسوده است
آینه کدر شد
صورت من کو؟
من با این صورت
عاشق شدم
امتحان دادم
قبول شدم
دشنام دادم

دشنام شنیدم
گرسنه شدم
باران خوردم

(قافیه در باد گم می‌شود، ص ۹)

تأکید احمدی بر بیانی ویژه به لجبازی‌های کودکانه بیشتر شبیه است. او به ظاهرِ نو شعر خودش اهمیت زیادی قائل است، اما ظاهرِ نو، همیشه متضمن آفرینشی نو نیست. آنچه این نو بودن را تضمین می‌کند، اصالت احساس و عاطفه‌ی شاعر است. شعرهای پیچیده‌ی احمدی فقط ظاهری نو دارد و فاقد اصالت است اما شعرهای عریان او از معصومیتی بهره‌مند است.

احمدی به این معصومیت قدری تظاهرهم می‌کند که البته زیباست:

عطری از قدیم دارد و
خود نمی‌داند
و شبی به روی خاک
برای هیچکس پیر شد
بیدار بودم که عشق پیر بود
پنج‌شنبه بود
مرادم بود مرا دفن کنی

(قافیه در باد گم می‌شود، ص ۱۷)

احمدی همچنان که می‌خواهد شاعری ضد وزن معرفی شود گویا بر پراکندگی شعرش نیز اصرار خاصی دارد. او با آنچه مرکز شعر نام دارد، بیگانه است.

گریز از مرکز و در نتیجه، بی‌توجهی شاعر به ساخت درونی، به شعر احمدی ظاهراً غرابت و تعیّن ویژه‌ای می‌بخشد که در نهایت به سود او نیست. در شعرهای احمدی خواننده باید به دنبال تصویرهای زیبا و پراکنده برود.

شعرهای کوتاه احمدی اما ناخواسته به نوعی ساخت درونی می‌رسند:

اگر تو به خلیج نگاه کنی
موج همیشه هست
پشت ما دریاست
پرده را کنار بزن
که موج در پرده
خشک شود

(قافیه در باد گم می‌شود، ص ۲۸)

شعرهای احمدی به دلیل خاصیت دوگانه‌شان ـ پیچیده و عریان بودن ـ بخشی زیر عنوان «شاخه‌ی افراطی شعر مدرن» و بخشی در ردیف «افراطی ـ انحرافی»ها قرار می‌گیرند. اما از میان «موج نو»یی‌ها تنها شاعری است که با ادامه دادن وجه ساده و عریان شعرش، زبان راحت و افق‌های تصویری تازه‌ای را عرضه می‌دارد:

امروز فکر می‌کردم
اگر یک مزرعه با گل‌های اطلسی داشتم
مزرعه را
در پارچه‌های مرطوب آبی رنگ
می‌پوشیدم
و به خانه‌ی شما می‌آوردم
و به شما می‌سپردم
دلم می‌خواست
رنگ‌های خاکستری و آبی
گل‌های اطلسی
در زردی گل‌های آفتابگردان خانه‌ی شما
گم شود

ولی من مطمئن بودم
در میان تمام عطر اطلسی‌ها
و رنگ زرد آفتابگردان‌ها
شما را گم نمی‌کردم.

(هزار پله به دریا مانده است، ص ۵۹)

بی گمان در مبحث «مقدمه‌ای بر شعر مدرن ایران» که عمدتاً دربرگیرنده‌ی نمونه‌های شعر پیش از انقلاب اسلامی ایران است، می‌توان به شاعران دیگری نیز اشاره کرد که متعلق به یکی از شاخه‌های چهارگانه‌ی نوآفرین‌ها، مدرن غیر افراطی، مدرن افراطی، افراطی ـ انحرافی‌ها باشند. اما از آن رو که این مبحث عمدتاً کوششی است تا تعریفی از شعر مدرن را به دست دهد، جنبه‌ی تاریخ ادبیاتی آن دقیقاً مراعات نشده و بیشتر بر مؤلفه‌های آن تأمل و تأکید گردیده است. با این اشاره که برخی دیگر از چهره‌های شعر امروز نیز کوشندگان این عرصه در سال‌های اخیرند. ناگفته پیداست که شعرِ امروز ایران در عمر نسبتاً کوتاه خود چهره‌های برجسته‌ای را عرضه داشته است. و طبعاً شعر امروز فقط در این چهار بخش (چهار شاخه) خلاصه نمی‌شود.

این شاخه‌های شعری اما که عمدتاً دو وجه اندیشه گرا ـ نیما، فروغ، شاملو، شاهرودی و... و ظاهراً اندیشه‌گریز ـ رؤیایی و... را تشکیل می‌دهند هر یک با توجه به وجه پیشرو شعر نیما، ناظر بر شعر و ترجمه‌ی شعرهایی از مالارمه، بودلر، الوار، لورکا، مایاکوفسکی، سن ژون پرس و چند شاعر دیگر نیز هستند.

شاخه‌ی افراطی ـ انحرافی متمایل به رونویسی ساده‌ای از پیچیدگی‌های شعر برخی از این شاعران است:

جالب اینکه برخلاف تصور برخی‌ها که شعر مدرن ایران را ذاتاً اندیشه‌گریز و آرمان ستیز می‌دانند، شعر نیما، شاملو، فروغ و شاهرودی در زمان خود خلاف این ادعا را ثابت می‌کند.

در هر حال با نمونه‌ها و شواهدی که از مراحل مختلف شعر امروز فارسی آوردم معلوم می‌شود که تعریف و تلقّی یکدستی از شعر مدرن وجود ندارد. می توان شعر مدرن را به لحاظ ارزشی به دو بخش مدرن خلاق و شعر مدرن خنثی (انحطاطی) و از نظر بینشی به شعرِ مدرن اندیشه گرا و اندیشه گریز قسمت کرد. شعر مدرن تا مقطعی که گذرا بدان اشاره شد بر این مؤلفه‌ها استوار است.

از زبان و بیان رایج سخت می‌پرهیزد، درگیر جهان معاصر و در نتیجه درگیر مضامین، مفاهیم و تصاویر و زبان عصر حاضر است. در تصویرسازی و ترکیب‌سازی جسور و غریبه گراست. ملزم و متعهد به فاصله گیری است. از بیانات وصفی، تکرار، قالب‌گرایی، لحن احساساتی، تعلقات ادیبانه، وجوهِ روایی، داستانسرایی، تمهیدات کلامی شعر کهن،اول شخص شعر - من (راوی) - و از حدیث نفس، فاصله می‌گیرد. از این رو به بدعت و تحریف و تصرف در مفاهیم و اشکالی که رو به‌سنگ شدگی است، علاقمند است. شعر مدرن خلاق، تنها به لحظات ناب تصویری، به تصویر محض، به فرم محض، به فرم برای فرم، رضایت نمی‌دهد. بنابراین شعر مدرن همان شعر ناب نیست. شعری نیست که با توجه به ایجاز و تصویرسازی از همه‌ی امکانات دیگر شعر چشم بپوشد. شعر مدرن هم ناب است و هم معاصر. با فاصله‌گیری از اشکال و زبان رایج شعری، به سرشت تاریخی خود وفادار است. زبان در شعر مدرن نه صرفاً وسیله‌ی بیان مفاهیم است و نه تزیین صرف. بلکه هم اشراف بر مسائل عصر حاضر دارد، و هم ناظر بر جهان درونی شاعر است.

شعر مدرن مجموعه‌ای از تمهیدات صرف نیست، بلکه در شعر مدرن فکر و حس و تمهیدات، هستی واحدی پیدا می‌کند. شعر مدرن می‌خواهد همه چیز را از نو تعریف کند، صدا، صور خیال، نحو، وزن و قافیه را...

شعر مدرن، دنیای مألوف را پس می‌زند، به تأثیر غریبه کننده‌ی هر واژه، هر تصویر و... می‌اندیشد تا به پوسیدگی ذهن و زبان تن در ندهد. شعر مدرن در تضاد

با این نظر نیز به سر می‌برد که: «*چیزها عموماً یک معنی دارند*» شعر مدرن، قابل تفسیر است. شعر مدرن خلاق، در فردی‌ترین لحظات خود از حس عدالت‌خواهی رویگردان نیست در نتیجه شعر مدرن، الزاماً شعری غیر سیاسی نیست.

تفرّد رابطه در شعر امروز

اگر قوای شهودی را عمیق‌تر از ادراکی بدانیم که دانستنی‌ها را بر اساس حواس و عواطف تجربه می‌کند و چونان یونگ معتقد باشیم که قوای شهودی، ما را به آنچه ناشناخته و مخفی و ماهیتاً رازگونه است، مواجه می‌سازد؛ شعر «شبانه»ی شاملو (دشنه در دیس، ص ۶۲) کم و بیش شعری شهودی است:

زنگار خورده باشد و بی‌حاصل
هر چند
از دیر باز
آن چنگک تیز پاسخ احساس
در قعر جان تو
پرواز شامگاهی دُرناها
و بازگشت بادها
در گور خاطر تو

غباری
از سنگی می‌روبد
چیزی نهفته‌یی‌ت می‌آموزد:
چیزی که ای بسا می‌دانسته‌ای،
چیزی که
بی گمان
به زمان‌های دور می‌دانسته‌ای.

شاملو که بر ذات متغزل و در عین حال سیاسی ـ اجتماعی شعر خود اشعار دارد، این بار گویا ذاتی غیر ناسوتی را از جهانی فراموش شده احضار می‌کند تا چیزی هرگز بیان نشده را چونان نوری خیره کننده به بیرون بتاباند. این نور ناب گرچه ظاهراً در فضایی غیر سیاسی ـ اجتماعی می‌چرخد اما به کلی از زندگی جدا نیست. شاعر چیزی را زیسته است که با تعریف تازه‌ای از زیست قابل درک است چیزی که ای بسا...

به زمان‌های دور می‌دانسته‌ای

شعر «هنوز در فکر آن کلاغم» (دشنه در دیس، ص ۴۲) نیز حلقه‌های مفقودی را باز می‌یابد که گویا هزاران سال پیش به اعماق اساطیر پرتاب شده است:

... گاهی سؤال می‌کنم از خود که
یک کلاغ
با آن حضور قاطع بی‌تخفیف
وقتی
صلاة ظهر
با رنگ سوگوار مصّرش
بر زردی برشته‌ی گندمزاری بال می‌کشد
تا از فراز چند سپیدار بگذرد

با آن خروش و خشم
چه دارد بگوید
با کوه‌های پیر
کاین عابدان خسته‌ی خواب آلود
در نیمروز تابستانی
تا دیرگاهی آن را با هم
تکرار می‌کنند

شاعر در این شعر به خدمت هیچ واقعیت مشخصی در نمی‌آید، بلکه به حقیقت رازآمیزی اشاره دارد که با تلقی‌های رایج «غیر مفید» می‌نماید. تلاش مفسران نیز برای تطبیق این نوع حقیقت با حقایق مرسوم، در واقع جریانی سیال و روان را سنگ و یخ‌زده می‌سازد چرا که به تعبیری شهود «*موضوعی فراتر از شعور و عاطفه‌ی بشری است*».

شعر شهودی به کسی حساب پس نمی‌دهد. علائم و اشارات این شعر الزاماً در پی یافتن مصادیق بیرونی برای خود نیست. شعر شهودی، نهایت را در «بدایت» خود می‌جوید و از تفسیرهای سودمند بی‌نیاز است و جوهر مفاهیم بشر دوستانه را نیز به سود خود جذب می‌کند و از سودمندی، تعریفی زیبایی شناختی ارائه می‌دهد. این شعر به «نه ـ دانش» نیاز بیشتری احساس می‌کند و فرزانگی را از آن رو که برای خود حساب و کتابی دارد به تردید می‌نگرد. شعر شهودی گویا با چشم‌بسته، بر بندی نازک میان دو دره‌ی عمیق به تأنی راه می‌رود.

شعر امروز ایران حتا در موفق‌ترین نمونه‌های خود کلاً شعری شهودی به حساب نمی‌آید. وجود لحظات شهودی در یک شعر، الزاماً نمی‌تواند ارزش زیبایی‌ شناختی و ساختاری آن را یک‌جا تضمین کند. ضربه‌ی شهود اما شاعر را در عرصه‌ای قرار می‌دهد که روان مغفول او به آن هستی بخشیده است. در رابطه‌ی شهودی، یگانگی میان نوشتن و زندگی به خوبی احساس می‌شود و کمترین

فاصله‌ای بین حیات درونی هنرمند و زبان نقش آفرین او دیده نمی‌شود. وقتی شاعر نسبت به درون خود وفادار است، همه‌ی عناصر حتا شب و ماه و ستارگان موافق اوست و این یاران ناطلبیده که سر زده می‌آیند در هاله‌ای تنیده می‌شوند که شهود نام دارد، هر چند، گاه که در شعری راه می‌یابند و ظاهراً گذر می‌کنند، لطیف و اثیری می‌شوند و تاریخی تقویمی را به تاریخی ازلی پیوند می‌زنند:

اگر چه بیهده زیباست شب
برای چه زیباست
شب
برای که زیباست؟
شب و
رود بی انحنای ستارگان
که سرد می‌گذرد

(شاملو، شبانه گزینه‌ی اشعار، ص ۲۱۵)

اما وقتی شعری صاعقه‌وار و وحی‌گونه فرود نمی‌آید، هر چند با صدق گفتار در پی ایجاد رابطه‌ای ویژه باشد، باز هم فاقد تفرّدی شهودی است. در اینجا شعر فقط احساس خواننده را ورق می‌زند، به یاری او می‌آید و از او چیزی می‌طلبد که خود فاقد آن است. به هر حال در پی نوعی فایده‌مندی است. چرا که به مقصد خود اشراف دارد و در پی رخنه کردن در گل و گیاه و پوست و گوشت یا سنگ و سیمانی است که فرار راه او قرار گرفته است. صاعقه اما بر نزول نورانی خود بی‌اطلاع است. وقتی صاعقه‌ای در کار نیست بین جان (شاعر) و جهان (خواننده) دیواری هر چند نازکتر از برگ گل فاصله می‌افکند:

...با این همه از یاد مبر
که ما
من و تو
انسان را رعایت کرده‌ایم

(خود اگر
شاهکار خدا بود
یا نبود
و عشق را رعایت کردیم

(شاملو، چلچلی، ققنوس در باران ص ۲۷)

در اینجا دیوار مورد اشاره نه بدان جهت قد بر می‌افرازد که به تعبیر رب گریه: «*هنر به صورت‌وسیله‌ای در خدمت امری فراتر از خود درآمده است*»، بلکه این دیوار را از آن رو قدری مزاحم خود می‌یابیم که احساس شاعر با «واسطه» و نه به‌طور محض (ناب) به دست ما می‌رسد، به «واسطه»ی نوعی تمهید مدبّرانه که جاذبه‌های بیانی موقر را در فضایی آشنا، دامن می‌زند.

در «بند»ی از شعری که بدان اشاره شد وقتی احساس شاعر از دست «واسطه»ها می‌گریزد، برگ سبزی هم حتا در نقش دیوار، پدیدار نمی‌شود و شعر در غیر تصویری‌ترین حرکات خود، تصویری‌ترین جلوه‌ها را باز می‌یابد. تصویری که خود مونولوگی جاودانه است.

از مهتابی
به کوچه‌ی تاریک
خم می‌شوم
و به جای همه‌ی نومیدان
می‌گریم

(همان، ص ۳۲)

و این شعر که جان نجیب و تپنده‌ای دارد با زبان ایجازطلب و با سکوت خود فریاد بر می‌آورد که به سه مصرع بعدی، به این سه برگ سبز ساکن نیاز ندارد:

آه
من
حرام شده‌ام

(همان)

ساز و کار رابطه‌های اصیل تنها به رابطه‌ی شهودی محدود نمی‌شود. فرآیند رابطه‌های غیر شهودی در کار شاعرانی که نقاب تکلف بر چهره ندارند، حتا در مبهم‌ترین اشعارشان قابل لمس است. در این‌گونه آثار نوعی رازگونگی غیر شهودی به چشم می‌خورد که صرفاً حاصل تبحر هنری شاعران نیست بلکه ریشه در اضطراب، انبساط و شور و عاطفه‌ی آن‌ها دارد:

...و نجوای خواب‌آلوده‌ی فواره‌ای مردد
بر سکوت اطلسی‌های تشنه،
و تکرار ناباور هزاران بادام تلخ
در هزار آینه‌ی شش گوشی کاشی
سال ها بعد
سال ها بعد
به نیمروزی گرم
ناگاه

خاطره‌ی دور دست حوضخانه
آه امیر زاد کاشی
با اشک‌های آبیت

(شاملو، ترانه آبی دشنه در دیس،ص ۵۷)

پیچیدگی و در نتیجه ابهام طبیعی غالباً این تصور را پیش آورده است که شعرهایی با این خصوصیت، شهودی شمرده شوند. اما تفاوت لحظات شهودی و فرازهای فریبنده را خواننده‌ی خلاق به خوبی درمی‌یابد. به نظر می‌رسد که برخی شاعران پیشرو برای رسیدن «به خود چیزها» از طریق حذف قاعده‌های آشنا، نه به خود چیزها (بدویت اشیا و پدیده‌ها) بلکه به چیزهای تازه‌ای می‌رسند که سرد و ساکن و بی‌روح‌اند. یعنی تلاش شاعر در آشنایی‌زدایی، پرده‌ی عادت را از رخ

پدیده‌ها پس نمی‌زند، بلکه عناصر دیگری که فاقد احساس و عاطفه‌اند به جـای عناصری زنده و فعال به ما تحمیل می‌کند، در نتیجه با نوعی پیچیدگی و تعقید رو به رو می‌شویم که از دیدگاه‌های مرعوب، شهود نام می‌گیرد:

می‌پرد با پر پوست
گوشت
برهنه حرمت گوشت را
می‌گویی
وقتی که با تنی از پر
عزیمت پوستم را
پرواز می‌دهی

(رؤیایی، شعر ۷۵، لبریخته‌ها، ص ۷۹)

زیبایی تصویری محتمل در این گونه شعرها، در نهایت، زیبایی منفعلی است که سبک هندی از آن نصیب فراوان برده است. ما این اشعار را با این معیار ارزیابی نمی‌کنیم که عده‌ای مثلاً در روسیه تزاری معتقد بودند که یک جفت پوتین درست و حسابی خیل بیشتر به درد مردم می‌خورد تا همه‌ی پوشکین‌ها و شکسپیرهای دنیا[1]. یا از آن رو که این‌گونه آثار خدمتگزار مردم و توده‌ها نیستند از حیات هنری محروم‌اند و اصولاً مشکل خواننده در مواجهه با این آثار این نیست که به گشایش فوری و مستقیم معانی آن دست نمی‌یابد، بلکه از آن رو خود را مغبون و فـریب خورده احساس می‌کند که پس از پیمودن دهلیزهای تو در تو با تصویرهایی زیبا اما فاقد حیات و انرژی رو به رو می‌شود.از سوی دیگر شاعر خود نیز در نهایت، قربانی همین خودشیفتگی‌ها می‌شود.

نکته‌ای ساده را پیچاندن و عمیق جلوه دادن ساده‌ترین نجواها،
و خلاصه حاکم و محکوم تصویرسازی‌های خود بودن؛ فاصله‌گیری از حیات

---

۱ ـ نگاه کنید، ادبیات روس، ناباکوف، ص ۳۶.

شاعرانه است تا جایی که تصنع را به جای احساس می‌نشاند و رابطه‌ی نو اما کاذب در همین جا پدید می‌آید:

...در همهمه‌های گیج سم‌ها سرگیجه
از کاسه‌ی چشم می‌پراند تسلیمش را جایی
که شکل استوار خرس آن بالا
چیز سبکی را
در سمت کهکشان می‌گیرد
و چیز سترگ دیگری این پایین
می‌ماند غمگین

(رؤیایی، شعر ۱۶۲، لبریخته‌ها، ص ۱۱)

این‌گونه شعرها که با ممارست نیز نوشته می‌شود آدم زیرک و پرحوصله‌ای را به یاد می‌آورد که از فرط فراغت می‌خواهد دیگران را با این نوع شگرد متعجب کند و در نهایت دست بیندازد. اما وقتی شوخی‌یی در کار نیست و مار، تنها غلاف و یا شکل مار نیست و حیات و شور و شعفی یا مایه‌ی غمی زیر پوست شاعر می‌خزد، رابطه، همان صاعقه‌ای است که از کنار شهود بر می‌افروزد. رابطه، خودِ شهود است و شهود، خودِ رابطه است و رابطه، رابطه‌ای است ناب:

در نشستن تو
عبور من جان می‌گیرد
جان عبور می‌شوم، آماج جان تو
وقتی که می‌نشینی
وقت نشستن تو عبور وقت
می‌شوم
و وقت می‌شوم
تا بگذرانی جایی که می‌نشینی

(رؤیایی، شعر ۷۸، لبریخته‌ها، ص ۸۲)



و تیر
وقتی که می‌نشیند
در گوشت
پروازهاش ادامه‌ی دیگر می‌یابد
آوازهای قدیمی
حالی
برای کاهش درد

(همان، شعر ۷۹، ص ۸۳)

با فهمی آکادمیک نباید به سراغ هنر مدرن رفت. مثلاً وجوه متهور نقاشی آبستره را نمی‌توان با معیار نقاشی کلاسیک سنجید. شاید مبحث مردم گریزی در شعر امروزی ایران نیز از همین جا نشأت می‌گیرد که شاعر امروز به تعبیر ناباکوف ساعتش را با ساعت بی‌شمار خواننده‌ها تطبیق نمی‌کند. رابطه‌ی شاعر و در نتیجه شعر امروز با انسان و پدیده‌های پیرامون او رابطه‌ای است پیچیده، و ابهام ناشی از این خصوصیت به مردم گریزی در شعر تعبیر می‌شود.

در بخشی از شعر امروز که تمهید و ابداع، بر شیء شدن دلالت‌ها یعنی بر حذف احساس و عاطفه‌ی شاعر ناظر است قضیه از همین قرار است. چرا که رابطه‌های حسی، دست کم گرفته می‌شود و صرف رعایت ابعاد ارگانیک اثر، کلاه گیسی است که زیبایی‌های عاریتی را با خود همراه می‌آورد. در اینجا مردم گریزی، آن‌گونه که مصطلح است مطرح نیست؛ بلکه «خودگریزی» یعنی گریز از ذات هنری، معنای مناسب‌تری را القاء می‌کند. در این موارد کارکرد زیبایی شناختی اثر، بر رویارویی هنرمند با ذات هنری خود نظارت ندارد. در نتیجه ایجاز یعنی لکنت تصاویر، و تصاویر زیبا چیزی است در حد تزیین بی در و پیکری شعری و روکش ندانم‌کاری‌های شاعر، و رابطه‌ی تصویری، رابطه‌ای اصیل و طبیعی نیست

و شیفتگی به تفرّد در تصویرسازی به انگیزه‌ی سرایش شعر مدرن، از شاعر، چهره‌ای می‌پردازد که تقدیر هنری او نبوده است.

وقتی شیفتگی به شگرد پدید می‌آید و شگرد می‌خواهد قدرت احتمالی خود را به رخ خواننده بکشد، شعرها نه یکدست بلکه یکسان از کار درمی‌آیند و رابطه حتا به عنوان جاذبه‌ای همسو کننده بین شاعر و خواننده مطرح نمی‌شود. و زبان شعر به نوعی بیماری دچار می‌شود و به تعبیری *«بیماری زبان، بیماری فکر هم هست»*.

اما در بخش دیگری از شعرِ امروز خلاقیت‌های شاعرانه در مسیری هدایت می‌شوند که نوعی حس شهودی بر فراز آن سایه‌افکن است. در اینجا حس تاریخی، سنت و سابقه و حتا امور و عناصر محتمل و مفروض نیز روندی عادی و مستقیم را در شعر طی نمی‌کنند.بلکه این مفاهیم در سرکشی شاعر از هنجارهای عادی بیان، مدرنیزه می‌شوند. در این مقطع نیز نه مردم‌گرایی بلکه «خود»گرایی در کار است، یعنی فردیّتی هنری که به فهرست‌برداری از امور عینی و انتقال مفاهیم معتبر اکتفا نمی‌کند و تفرّد رابطه در جوشش طبیعی کلمات، وحی تصاویر، سکوت پیمبرانه‌ی ایجاز و... قابل لمس است.

این رابطه‌ی پویا همواره بر آن است که به طور طبیعی و خلاق، عادات پیشین خواننده را در مطالعه‌ی شعر حذف کند و چشم‌اندازی تر و تازه را بر او بنمایاند.

شعرِ فروغ در عین سادگی، پیشتاز رابطه‌ی ابداعی و خلاقی است که گاه ابهام اسرار آمیزی را هم در خود ذخیره کرده است:

سفر حجمی در خط زمان
و به حجمی خط خشک زمان را آبستن کردن
حجمی از تصویری آگاه
که ز مهمانی یک آینه برمی‌گردد

(فروغ، شعر تولدی دیگر، ص ۱۶۸)

تصویری کلیشه‌ای از ایجاز، برخی از شاعران را شدیداً به حذف بی رویه‌ی

کمیت‌ها و در نتیجه حذف کیفی جوانبی از شعر خود ترغیب می‌کند. در حالی که تعداد واژگان یا پرهیز از آن در یک مصرع یا یک بند شعر، الزاماً به معنی درغلتیدن به دامن اطناب یا رعایت ایجاز نیست. حضور ناگزیر یا غیرِ لازم واژگان در نقش موسیقایی یا بر بسترِ بیانی عاطفی، تعیین کننده‌ی این حد و مرز است.

در شعرِ فروغ هیچگاه با تقطیر و یا خلاصه‌ی مثلاً ده جمله در یک مصرع مواجه نمی‌شویم و ایجاز در کار او در پی کسب چنین ساز و کاری نیست. در عین حال اشارات او به اشیا و پدیده‌ها و تلفیق هنرمندانه‌ی واژگان و عناصر شعری، در دست او به گونه‌ای است که همواره از درخششی نوپدید بهره‌مند است. حتا در مواردی که به اصطلاح میانِ نهاد و گزاره فاصله‌ای نسبتاً طولانی حس می‌شود:

نمی‌توانستم، دیگر نمی‌توانستم
صدای کوچه، صدای پرنده‌ها
صدای گم شدن توپ‌های ماهوتی
و هایهوی گریزان کودکان
و رقص بادکنک‌ها
که چون حباب‌های کف صابون
در انتهای ساقه‌ای از نخ صعود می‌کردند
و باد، باد که گویی
در عمق گودترین لحظه‌های تیره‌ی همخوابگی نفس می‌زد
حصار قلعه‌ی خاموش اعتماد مرا
فشار می‌دادند
و از شکاف‌های کهنه، دلم را به نام می‌خواندند

(فروغ، وهم شعر، تولدی دیگر، ص ۱۱۸)

رابطه‌ی محض به فهم بی‌واسطه ـ بی واسطه‌ی بیانی ادیبانه، افراط در ایجاز،

ژرف نمایی و... ـ متکی است. گاه رابطه‌ی تصویری می‌تواند از عهده‌ی چنین نقشی برآید و گاه رابطه‌ای گفتاری؛ گاه نیز توان تصویری و لحنی گفتاری، رابطه‌ای ویژه را پدید می‌آورد که بی‌واسطه‌ترین رابطه‌هاست. شعرِ فروغ این روابط سه‌گانه را از بستر پر غلیان عواطفی شدیداً شخصی گذر می‌دهد. همه‌ی عناصر و پدیده‌ها و نیز شگردها و تمهیدات کلامی و حادثه‌جویی در وزن و تم‌های سیاسی ـ اجتماعی در این رودخانه تطهیر می‌شوند. رابطه‌ی محض در شعرِ فروغ نه تحقق رؤیایی محال، بلکه تعبیر خوابی شیرین است. رابطه‌ای محض اما نه بی‌طرف. بی طرفی در شعر فروغ در سایه‌ی شهود تعریف می‌شود:

حیاط خانه‌ی ما تنهاست
حیاط خانه‌ی ما تنهاست
تمام روز
از پشت در صدای تکه تکه شدن می‌آید
و منفجر شدن
همسایه‌های ما همه در خاک باغچه‌هاشان به جای گل
خمپاره و مسلسل می‌کارند
همسایه‌های ما همه بر روی حوض‌های کاشیشان
سرپوش می‌گذارند

(فروغ، دلم برای باغچه می‌سوزد، ایمان بیاوریم، ص ۵۸)

آغازِ شهودی بیشتر شعرهای فروغ رابطه‌ای محض را نوید می‌دهد. این رابطه، برآمده از نوعی عادت ستیزی نیز هست. اما خصلت عادت ستیزی آن غالباً مبتنی بر احساس غیر متعارفی است که فروغ از آن بهره‌مند است. عادت ستیزی‌های فروغ کمتر مدیون کارکرد موسیقی و دیگر ابزار و عناصر شعری است. در حالی که او به طور طبیعی از آنها بسیار بهره می‌گیرد.

فروغ بر خلاف برخی از شاعران امروز شیفته‌ی تمهیدات کلامی خود نیست و

هیچ تکنیک از پیش تعیین شده‌ای مسیر ذهن او را به سویِ خود فرا نمی‌خواند. گویا نقوش قالی، پس پای فروغ به رقص در می‌آیند؛ رقص گل‌های آغاز خلقت بر اثر بادهایی که جهات اربعه را نمی‌شناسند:

و نفس ها و نفس ها و نفس ها...
و صدای آب
که فرو می‌ریزد قطره قطره قطره از شیر

(فروغ، جفت، تولدی دیگر، ص ۱۲۳)

شعر معاصر، گاه از رقص به موسیقی می‌رسد. از طنین تصویر و جلوه‌ی رنگ و درنگ کلمات و از فراز و فرود هر فتحه و کسره‌ای به موسیقی می‌رسد. به موسیقی رشک می‌ورزد تا موسیقی، رابطه‌ای محض پدید آورد. تا کلمات، مدیون معناهای منتظر نباشند. تا کلمات بی‌نیاز از معناهایی جاری به موسیقی محض بدل شوند:

اینک موج سنگین گذر زمان است که در من می‌گذرد
اینک موج سنگین گذر زمان است که چون جوبار آهن در من
می‌گذرد
اینک موج سنگین گذر زمان است که چون دریایی از پولاد و
سنگ
در من می‌گذرد

(شاملو، من مرگ را، آیدا در آینه، ص ۱۴۲)

وقتی شعر امروز در برابر پدیده‌های عینی سرسختی نشان می‌دهد یا به عناصر عینی کمتر مهر می‌ورزد، در پی ترسیم خطوطی در فضا برمی‌آید که گویای ذهنی عافیت جوست. و عافیت‌جویی غالباً راه به انتزاع و تجرید می‌برد. در اینجا شعر به نقاشی متمایل است و افکار انتزاعی، تصاویر انتزاعی پدید می‌آورد. تصاویر اما «نگهبان رازی» نیستند و «فنون درهم پیچی» اگر نگوییم به طور فریبکارانه‌ای به نحوِماهرانه‌ای در پی «تعقید عمدی» و شاعر به ناچار قاتل حیات هنری خویش

است. شاعر سند قتل حیات هنری خود را امضاء می‌کند تا رابطه‌ای محض پدید آورد و رابطه‌ی محض در اینجا تعریفی دیگر می‌طلبد. آن گونه که سنگ به سنگ بودن خود معترف است. نه چونان پرنده‌ای به رابطه‌ی پرواز با پرندگانی که میلی به سنگ شدن ندارند. در عین حال جوهر حیات و یا هر چیز تپنده‌ای گاه می‌تواند لااقل برای مدتی در مجری کوچکی پنهان باشد:

ایستاده ظاهر تو رو به روی باد
و باد ظاهر از تو می‌گذرد
ـ نامریی ـ
بی جسم از چه باز می‌آیی
و از چه چیز
چیزی برای باد
جا می‌گذاری؟

(رؤیایی شعر ۱۳۱، *لبریخته‌ها*، ص ۱۳۵)

جنبه‌های نو و معاصر شعر مهدی اخوان ثالث

درست است که به تعبیر بورخس چه بخواهیم و چه نخواهیم در واقعیت‌های زمان غسل داده شده‌ایم، با این همه دستاوردهای هنری ما الزاماً نو و معاصر تلقی نمی‌شود.

نخست منظور خود را از نو و معاصر بودن یک اثر بیان می‌کنم سپس با برشمردن آثاری از اخوان ثالث که به هر دلیل زیر این عنوان جای می‌گیرند بر گوشه‌هایی از چند شعر او درنگ می‌کنم تا نشان دهم که چگونه این دسته از اشعار او، نو و معاصر به حساب می‌آیند.

نو و معاصر بودن یک اثر ـ شعر ـ مشروط به درک موقعیت‌های زمانی ـ مکانی و اشراف بر پدیده‌ها و عناصری است که به این زمان و مکان و به «اینجا» و «اکنون» مربوط می‌شود. بدین ترتیب استعاره، تمثیل، عاطفه، تخیل و... از منشور همین ادارک می‌گذرند. معاصر بودن یک اثر صرفاً در پیوند با القاء مفهومی و یا تصویری یک مضمون سیاسی ـ اجتماعی که فرضاً کارکردی مثبت دارد، مورد نظر

نیست. بلکه درک شهودی این مضمون و مضامینی دیگر با حضوری جدید در عرصه‌ی زبان، آشنایی‌زدایی از عوامل بیان (تصویر، ترکیب و...) باعث می‌شود که میزان نو و معاصر بودن یک اثر تا حدی روشن شود. یافته‌های حسی شاعر از مضامین همه زمانی مثل عشق، مرگ و... نیز اگر بر بستر زمان و مکان و زبانی متحول «شکل» نگیرد، چگونه می‌تواند نو و معاصر نامیده شود؟

صرف قبول تحول نیمایی و پیروی غیر مبتکرانه از آن، نشان دهنده‌ی ذهنیت مترقی شاعر امروز نیست. از سوی دیگر ساز و کار تحول غالباً در تعارض با ایستایی عمل می‌کند و عنصر جسارت در هنر در ستیز با مضامین و اشکال و زبان قراردادی است. از این رو گاه موضوعی پیش پا افتاده با زبانی که نشانه‌ی حس و هوشمندی شاعر و ناظر بر فلسفه‌ی تحول هنری است، شعر را نو و معاصر جلوه می‌دهد. یک شاعر به تعبیر فاکنر: «*متعهد و ملزم است که کارش را به بهترین وجه انجام دهد*» و بی‌تظاهر به تعهدی اجتماعی و یا سیاسی، متعهدانه در عرصه‌ی زبان ظاهر شود. چرا که گاه سر و کارمان با شعرها و شاعرانی می‌افتد که مثلاً در دفاع از مضامینی مثل عشق و آزادی در «زبان» و در نتیجه در «زمان»ی به سر می‌برند که با تعریف ما از نو و معاصر بودن فاصله‌ی زیادی دارند و این بدان معنا نیست که برای نو و معاصر بودن باید به میراث‌های فرهنگی ـ سنت‌های شعری، کلمات آرکائیک و... پشت کنیم و معتقد باشیم که یک اثر هنری تا آنجا نو و معاصر است که در خدمت «اکنون» دست به سینه باشد و ابزار و عناصر خود را در محدوده‌ی اکنون مصرف کند. به دور پروازی‌های تخیل و اندیشه‌ی شاعرانه نمی‌توان دستبند زد و آن را در محدوده‌ای خاص زندانی کرد. گاه شاعر ناگزیر است برای درک تاریخی و حتا عاطفی «اکنون» و «آینده» نگاهی به گذشته بیفکند. حس نوستالژیک موجود در یک اثر به معنای واپس‌گرایی نیست. یک شاعر «معاصر» می‌تواند احساس و تخیلی را که به گذشته‌ی او مربوط است، به طرزی ماهرانه به جوهر و در نتیجه به «شکل» یک اثر هنری تبدیل کند. از سوی دیگر صرف نگاه به اکنون و

آینده از پس پرده‌ی فرسوده‌ی تصاویر و قوالب شعری نمی‌تواند نشان دهنده‌ی ذهنیتی زنده و پویا باشد.

با توجه به حجم و انواع شعری اخوان ـ غزل، قصیده، رباعی و... و شعر نیمایی ـ و با توجه به وجه سنت‌گرای شعر او، طرح اشکال و درک جنبه‌های نو و معاصر آثارش به سادگی میسر نیست. از این رو در این مقاله فقط بر سه مجموعه شعر اخوان ـ زمستان (۱۳۳۵)، آخر شاهنامه (۱۳۳۸) و از این اوستا (۱۳۴۴) درنگ می‌کنم. نخست آثاری را از این سه مجموعه که به تعریف ما نزدیکتر است بر می‌شمرم:

● از مجموعه‌ی زمستان: زمستان، آواز کَرَک، چاووشی، باغ من

● از مجموعه‌ی آخر شاهنامه: چون سبوی تشنه، میراث، مرداب، غزل، طلوع، غزل ۳، آخر شاهنامه، پیغام،برف، قصیده، مرثیه، گفت و گو، ساعت بزرگ، جراحت، خفتگان.

● از مجموعه‌ی از این اوستا: منزلی در دوردست، کتیبه، قصه‌ی شهر سنگستان، مرد و مرکب، آنگاه پس از تندر، روی جاده‌ی نمناک، آواز چگور، پرستار، در آن لحظه، حالت، صبوحی، سبز، صبح، نماز، و ندانستن، نوحه، پیوندها و باغ، ناگه غروب کدامین ستاره.

اخوان به حق یکی از معدود کسانی است که دقایق شعر نیما را عمیقاً می‌شناسد و در شناساندن بدعت‌ها و بدایع شعر او چیره‌دستی بی‌نظیری از خود نشان می‌دهد.

تردیدی نیست که او فلسفه‌ی تحول شعر نیمایی را به خوبی دریافته است. با این مایه‌ی هوشمندی است که اخوان می‌گوید: «*زبان نیما سرمشق من نیست، قوالب و اسالیب او سرمشق است*[1]». اخوان پس از شناخت رمز و راز و به دست دادن کلیدهای شعر نیما قاطعانه اعلام می‌کند که: «*من این زبان پرورده‌ی قبل از انحطاط مغول*

---

۱ ـ دفترهای زمانه، دیدار و شناخت م.امید. (گفتگوی اخوان با م.سرشک، خویی و...)

را آورده‌ام توی این مایه شعر و این اسالیب نو و این زبان شد برای خودم پر از تازگی. تمام امکانات بلاغی قدیم را از لحاظ سادگی و سلامت و رقت، درستی و قدرت، این نیرو را در اختیار این حس و حال و تپش و تأمل امروزی گذاشتم و در این مسیر قرار دادم[۲]». اخوان ضمن اینکه ادامه‌دهنده‌ی سنت ریشه دار شعر فارسی است، چشم اندازهای نو را نیز پیش رو دارد و به طریق خاص خودش رابطه‌ی دقیقی بین شعر امروز و شعر گذشته ایران برقرار می‌کند.

اگر تعبیر اسماعیل خوئی را در مورد اخوان نپذیریم که می‌گوید: «*اخوان ادامه‌ی منطقی نیما نیست*». می‌توان گفت در واقع شعر اخوان ادامه‌ی جهات آوانگارد شعر نیما نیست، بلکه تعمیم دهنده‌ی شعر و شعور نیمایی است و در این میدانِ تمرین و تجربه و آفرینش است که شعر اخوان جنبه‌های نو و معاصر خود را نشان می‌دهد.

اینجا می‌کوشم ابزار و عواملی که این وجه شعر اخوان بر آن بنا می‌شود با ذکر نمونه نشان دهم:

الف ـ پیوند بافت زبان شعر سنتی با فرم شعر نیمایی

در شعر اخوان غالباً استفاده از ظرفیت‌های شعر سنتی به معنای حفظ پاره‌ای قراردادهای زبانی و یا حراست از عادات و رسوم شعری که یک اثر را به سنگ شدگی دچار می‌کند نیست ـ آن‌هم به گونه‌ای که این عادات همچون مناسکی مقدس جلوه کنند ـ در این دسته از شعرهای اخوان به تعبیر الیوت، سنت به ایستایی تعبیر نمی‌شود و دشمن تحول به حساب نمی‌آید، بلکه «شور حیات» را در شعر برمی‌انگیزد و «سامان گذشته» را به یاد می‌آورد. پیوند بافت زبان شعر کهن فارسی با فرم نیمایی در شعر اخوان، ضمن اینکه سفارش‌های هنری نیما را تداعی می‌کند و ناظر بر دیدگاه نقد الیوت در خصوص سنت و نوآوری است، در نهایت

---

۲ ـ همان.

حاصل هوشمندی و مهارت اخوان در عرصه‌ی شعر فارسی است:

کسی سر بر نیارد کرد پاسخ گفتن و دیدار یاران را
نگه جز پیش پا را دید نتواند
که ره تاریک و لغزان است
وگر دستِ محبت سوی کس یازی
به اکراه آورد دست از بغل بیرون... *(شعر زمستان، زمستان، ص ۱۰۵)*



این دبیر گیج و گول و کوردل: تاریخ،
تا مذهّب دفترش را گاهگه می‌خواست
با پریشان سرگذشتی از نیاکانم بیالاید
رعشه می‌افتادش اندر دست.
در بنان دُرفشانش کلک شیرین سلک می‌لرزید،
حبرش اندر محبر پر لیقه چون سنگ سیه می‌بست...

(میراث، آخر شاهنامه، ص ۲۳)

ب ـ احیاء ظرفیت های کلمات آرکائیک

در این مورد گویا اخوان سفارش نیما را پیش روی خود دارد که بین هزاران کلمه‌ی آرکائیک، کلمات ملایم و مأنوس با سبک خود را پیدا کند و این کلمات را همچون مصالح تازه برای شعرش به کار برد:

خویشتن برخاست
ثقبه‌زار، آن پاره انبان مزیحش را فراز آورد
پاره انبانی که پنداری
هر چه در آن بوده بود افتاده بود و باز می‌افتاد

(مرد و مرکب، از این اوستا، ص ۲۷)



شنل برفینه‌شان دستار گردن گشته، جنبد، جنبش بدورد...
بار دیگر خویشتن برخاست *(صبوحی، از این اوستا، ص ۶۹)*



تکه تکه تخته‌ای، مومی به هم پیوست
در خیالش گفت: «دیگر مرد
رخش رویین بر نشست و رفت سوی عرصه‌ی ناورد»
گفت راوی: سوی خندستان

ج ـ پیوند کلمات عامیانه و متداول با واژگان موقر و لحن سنگین

طرح این نکته از آن روی اهمیت دارد که زبان شعر اخوان، به دلیل بافت، فضاسازی و مشخصه‌های ترکیبی، ظاهراً نمی‌تواند روی خوشی با واژگان روزمره و متداول نشان دهد، در حالی که شعر فروغ با آغوش باز از این کلمات استقبال می‌کند. در عین حال اخوان با وفاداری به ساخت حسی شعرش، با همین کلمات، گام‌های پرشوری بر می‌دارد. فروغ در این باره می‌گوید: «*کلمات زندگی امروز وقتی در کنار کلمات سنگین و مغرور گذشته می‌نشینند، ناگهان تغییر ماهیت می‌دهند و قد می‌کشند و در یکدستی شعر اختلاف‌ها فراموش می‌شود*[1]».

من می‌گریزم سوی درهایی که می‌بینم
باز است اما پنجه‌ای خونین که پیدا نیست
از کیست
تا می‌رسم در را به رویم کیپ می‌بندد

(آنگاه پس از تندر، از این اوستا، ص ۴۱)

---

۱ ـ دفترهای زمانه، دیدار و شناخت، م ـ امید.



باران جرجر بود و ضجه‌ی ناودان ها بود
و از آن واژگون پرغژم خمش حبه‌ای بیرون نمی‌ریزد
نگهدار زمین
چونین
در این
پایین
به کرداری که پایین‌تر نمی‌لیزد

(صبح از این اوستا، ص ۷۵)

د ـ استفاده از امکانات ویژه‌ی زبان خراسان

بدان گونه که نیما امکانات حسی کلمات محلی را در شعر به کار می‌گیرد، اخوان نیز از به کارگیری ریزه‌کاری‌های زبان زادگاه خود غافل نمی‌ماند، که این خود موضوع بحثی جداگانه است. دکتر شفیعی کدکنی می‌نویسد: «*توجه به ریزه‌کاری‌های زبان زنده‌ی خراسان (در شعرِ اخوان) همان زبانی که تا حالا مانده... از تاریخ بیهقی و یا تفسیر طبری گرفته نشده (و افعالی‌مثل بوده بود و...) در لهجه‌ی مردم توس و مردم تربت حیدریه هست و به کار برده می‌شود*[1]».

پاره انبانی که پنداری
هر چه در آن بود افتاده بود و باز می‌افتاد

(مرد و مرکب، از این اوستا، ص ۲۷)

هـ ـ بازی ماهرانه با کلمات

از این طریق بار ضمنی کلمات ـ طنین معانی ـ بیشتر می‌شود و تخیل با ساز و

---

۱ ـ دفترهای زمانه، دیدار و شناخت، م.امید.

کار برخی از همین کلمات، گستره‌ی بیشتری پیدا می‌کند:

و صیادان دریا بارهای دور
و بردن‌ها و بردن ها و بردن‌ها
و کشتی‌ها و کشتی‌ها و کشتی‌ها
و گزمه‌ها و گشتی‌ها

(قصه‌ی شهر سنگستان، از این اوستا، ص ۲۱)



بشنو اما ز آن دلیر شیرگیر عرصه‌ی ناورد
گرد گردان گرد،
مرد مردان مرد

(از این اوستا، صص ۲۶ ـ ۲۷)

و ـ مفاخره‌ی کلمات و...

اخوان با بیانی مفاخره آمیز و سنتی، خصلتی فردی و غیر معمول به شعر خود می‌بخشد و شعر او با این تمهید شاعرانه، روحیه‌ای نو پیدا می‌کند:

چشم بر درّاند و طرف سلتان جنباند
رو به سوی خلوت خاموش غرش کرد، غضبان گفت:
های!
خانه زادان، چاکران خاص
طرفه خورجین گهر بفت سلیحم را فراز آرید

(از این اوستا، ص ۲۷)

ز ـ حوادث غیر منتظره...

حوادث غیر منتظره‌ای که در حوزه‌ی زبان و در نتیجه در تصویرهای شعر

اخوان روی می‌دهد به آن حالتی منحصر به فرد می‌بخشد. بدین معنا که گاه تصویر از طریق موسیقی کلمات ایجاد می‌شود. مثلاً در جمله‌ی «از شتاب خویش کم کردند...» از شعر «مرد و مرکب» هم صدای سم اسب را می‌شنویم و هم حالت و حرکت اسب را...

مرد و مرکب هر دو رم کردند، ناگه با شتاب از آن شتاب خویش
رم کردند،
کم
رم
کم.

(همان، از این اوستا، ص ۳۷)

ح ـ توجه به فرهنگ ایرانی، اساطیر (حماسی ـ مذهبی) و گروه واژگان مربوط به آن

این خصوصیت در کار اخوان ساز و کاری فعال دارد. نتیجه‌ی این عملکرد به ویژه از طریق تداعی واژگان، ایجاد فضای تازه و متفاوتی است که وجه سنتی شعر اخوان را رنگ و روی تازه‌ای می‌بخشد:

نشانی‌ها که می‌بینم در او بهرام را ماند،
همان بهرام ورجاوند
که پیش از روز رستاخیز خواهد خاست
هزاران کار خواهد کرد نام آور

(قصه‌ی شهر سنگستان، از این اوستا، ص ۱۷)

ط ـ ایجاد غرابت در ترکیب‌ها:

ردپای کاروان‌ها را

عرصه‌ی سر در گمی‌ها مانده و بیدر کجایی‌ها

(برف، آخر شاهنامه، ص ۸۴)

ی ـ ساز و کار وزن

اخوان در مورد وزن می‌گوید: «*چیزی که در من قوه‌ی شاعری نامیده می‌شود کلامی را که وزن نداشته باشد شعر کامل نمی‌داند*[1]». نیما نیز عقیده دارد: «*که مهم این است که چطور تجسم بدهید، چطور نفوذ کنید، خواه با وزن، خواه با صحت کلمات*». در شعر اخوان طنین وزن و پاکیزگی کلمات بسیار مشهود است و بر این مبنا آنچه برای او اهمیت دارد یافته‌های حسی اوست که برای بیان آن می‌کوشد تا به تعبیر نیما ابتکار خود را برای پیدا کردن قالب هر چه اصیل‌تر نشان دهد. این قالب، دنباله‌روی سطحی از طرح پیشنهادی نیما ـ عدم رعایت تساوی طولی مصرع‌ها ـ نیست، بلکه به نقش موسیقی طبیعی کلمات و به موسیقی عروضی نیز ربط دارد. در واقع این قلمرو، عرصه‌ی جولان اخوان است.

۱ـ توجه به کارکرد موسیقی اصوات:

هر چه در آن بوده بود افتاده بود و باز می‌افتاد
فخ و فوخ و تق و توقی کرد

(مرد و مرکب، از این اوستا، ص ۲۷)



و بر چیزی نمی‌دانم چه، شاید تکه ستخوانی
دمادم تق و تق منقار می‌زد باز

(در آن لحظه، از این اوستا، ص ۶۱)

---

۱ ـ دفترهای زمانه، دیدار و شناخت م. امید.

۲ـ آهنگین کردن شعر از طریق ایجاد سکـون و کشش‌هـای حسی کلمات:

آفاق پوشیده از فرّ بی‌خویشی است و نوازش
ای لحظه‌های گریزان صفای شما باد.
دَمتان و ناز قدمتان گرامی، سلام! اندر آیید.
این شهر خاموش در دور دست فراموش
جاوید جای شما باد. *(از این اوستا، ص ۶۴)*

۳ـ نقش قافیه

قافیه می‌کوشد جذب ساختار موسیقایی شعر شود:

بر که چون عهدی که با انکار
در نهان چشمی آبی خفته باشد بود
بیشه چون نقشی
کاندر آن نقاش مرگ مادرش را گفته باشد بود
آسمان خاموش
همچو پیغامی که کس نشنفته باشد بود

(قصیده، آخر شاهنامه، ص ۹۰)

۴ـ توجه به طنین کلمات و موسیقی درون ـ مصراعی شعر و رنگ آمیزی کلمات

اخوان شبیه نقاشی امپرسیونیست که فقط به چشم اکتفا کـند نـیست، بـلکه موسیقی کلمات نیز برای او اهمیت خاصی دارد:

مرد اینک می‌پراندشان
می‌فرستدشان به سوی آسمان پر شکوه پاک.

...با درفش تیره‌ی پر هول - چوبی زشت دستار سیه بر سر -
می رماندشان و راندشان
تا دل از مهر زمین پست برگیرند
و آسمان این گنبد بلور، سقفش دور
زی چمنزاران سبز خویش خواندشان

(طلوع، آخر شاهنامه، صص۴۶ ـ ۴۷)

۵ـ ایجاد تنوع بصری از طریق کنار هم قرار گرفتن مصرع‌های خیلی کوتاه و بلند:

و آن دیگر
و آن دیگر
ایران را فروکوبند وین اهریمنی رایات را بر خاک اندازند

(قصه‌ی شهر سنگستان، از این اوستا، ص ۱۷)

■

نه
من
بس بودم و آزمودم
حتی
گاهی خوشم آمد از خنده و بازی کودکانم

(حالت، از این اوستا، ص ۶۵)

۶ـ موسیقی کلام و ایجاد فرم‌های تصویری به وسیله‌ی ساده‌ترین واژگان

این ویژگی در شعر اخوان به تعبیر یاکوبسن نوعی تهاجم سازمان یافته بر زبان

اطلاع رسانی است، تا جایی که حتا حضور وزن نیمایی در شعر کمتر حس می‌شود و اتهام روایی بودن صرف برخی از شعرها را نیز خنثی می‌کند:

آنک آنک مرد همسایه
سینه‌اش سندان پتک دم به‌دم خمیازه و چشمانش خواب آلود
آمده چون بامدادان دگر بر بام
می‌نوردد بام را با گام‌های نرم و بی‌آوا،
ایستد لختی کنار دودکش آرام.
او در آن کوشد که گوشش تیز باشد، چشم‌ها بیدار...

(طلوع، آخر شاهنامه، ص ۴۵)

۷ـ تنوع در موسیقی (اوزان) شعر

در این موارد چرخش‌هایی به نیت ایجاد تنوع موسیقی به وزن داده می‌شود و شعر، فرم موسیقایی جدیدی پیدا می‌کند:

ای تکیه گاه و پناه
زیباترین لحظه‌های
پر عصمت و پر شکوه
تنهایی و خلوت من
ای شطّ پر شوکت من *(غزل ۳، آخر شاهنامه، ص ۵۰)*

این پیمبر این سالار
این سپاه را سردار
با نجابتش قدسی سرودها برای ما خوانده‌ست
ما به این جهاد جاودان مقدس آمدیم
او فریاد

می‌زد:
هیچ شک نباید داشت
روز خوبتر فرداست
و
با ماست

(نوحه، از این اوستا، صص ۸۵ ـ ۸۶)

ک ـ طرح داستانی و...

طرح داستانی برخی از شعرهای اخوان به کمک فرم‌های موسیقی و نوعی نقاشی (وزن ـ تصویر) شعریت خود را حفظ می‌کند. چرا که در این‌گونه آثار نیز اخوان به بار ضمنی کلمات و به واقعیت مادی اثر نه با معیار فرمالیست‌ها توجه دارد. این دسته از شعرهای اخوان که متکی به طرح و ذهنیتی داستانی است گرچه رو به سوی «شعر ناب» به تعبیر پل والری ندارد، اما به نقش ساختار و اهمیت زیبایی شناختی آن بی‌اعتنا نیست. علاوه بر این اخوان *«از ذهنیتی مدرن در داستان‌نویسی برخوردار است. قدرت داستانگویی اخوان در نقل حوادث نیست، بلکه در تنظیم حوادث، انتخاب شروع، میانه، پایان و نیز شخصیت‌پردازی اوست. حاصل همه به گونه‌ای است که از ذهنیتی مدرن خبر می‌دهد*[1]*»*.

دو تا کفتر
نشسته‌اند روی شاخه‌ی سدر کهنسالی
که روییده غریب از همگنان در دامن کوه قوی پیکر
دو دلجو مهربان با هم
دو غمگین قصه گوی غصه‌های هر دوان با هم...

(قصه شهر سنگستان، از این اوستا، ص ۱۴)

---

۱ ـ هوشنگ گلشیری، مجله‌ی مفید، شماره‌ی ۵، شهریور ٦٦.

ل ـ نقل داستان به اضافه‌ی شکل دراماتیک شعر

در شعرهای داستانی اخوان، منطق دیالوگ، حضور طبیعی کاراکترها را تأیید می‌کند. به بیان الیوت: «*به وسیله‌ی دیالوگ‌ها، شخصیت‌ها به وضوح از یکدیگر متمایز می‌شوند*». اخوان تنها با رو به روی هم نهادن دو تن (کاراکتر) و فرمول‌های حاضر و آماده مکالمه اکتفا نمی‌کند، بلکه کاراکترها را از هر جهت زیر نظر دارد. مثلاً وقتی فریاد امیر عادلی برمی‌خیزد، لحن که ظاهراً مفاخره آمیز است، جنبه‌ای کمیک نیز به خود می‌گیرد:

... زآنکه فریاد امیر عادلی چون رعد برمی‌خاست:
«هان، کجایی ! ای عموی مهربان! بنویس»
ماه نو را دوش ما، با چاکران، در نیمه شب دیدم.
مادیان سرخ یال ما سه کرّت تا سحر زایید
در کدامین عهد بوده این چنین، یا آنچنان بنویس

(میراث، آخر شاهنامه، ص ۲۳)

در اینجا شاعر فاصله‌ی زیبایی‌شناسی را ـ «*فاصله‌ای که نویسنده بین خود با حوادث و با شخصیت‌های داستان به وجود می‌آورد*» ـ حفظ می‌کند:

او چنین می‌گفت و بودش یاد:
«داشت کم کم شبکلاه و جبّه‌ی من نو ترک می‌شد
کشتگاهم برگ و بر می داد
ناگهان طوفانِ خشمی سرخگون برخاست...»

(از این اوستا، ص ۲۴)

م ـ ساخت شعر اخوان

اخوان در پرتو آشنایی با شعر نیما و تحول شعر امروز از چشم‌انداز او، به آگاهی و تعریف جدیدی از ساخت شعر دست پیدا می‌کند و درمی‌یابد که نتیجه‌ی

نهایی تبعیت از تقارن و نظم طبیعی عناصر شعر، ایجاد هماهنگی (کمپوزیسیون) است. از طرفی اشاره‌ی مؤکد اخوان در مقالاتش به وجود ساخت در بیت قدیم و الزام ساخت در شعر امروز، نشانه‌ی درک نو و معاصر او از مراحل مترقی شعر فارسی است. چرا که بنا به تعریف یاکوبسن: «*تاریخ ادبیات، خود نظامی را تشکیل می‌دهد که در آن در هر مقطع معین، برخی فرم‌ها و طرزها مسلط و بعضی دیگر تابع بوده‌اند. تکامل ادبی از رهگذر جابه‌جایی در درون این نظام سلسله مراتبی صورت گرفته است، به نحوی که یک فرم مسلط پیشین به تابع تبدیل شده است و به عکس، و پویایی این فرآیند آشنایی‌زدایی است*[1]».

اخوان لذات زیبایی‌شناختی تصویر و دیگر عوامل شعری را در گرو ساخت شعر می‌داند. تصادفی نیست که شعرهایی مثل «میراث»، «طلوع»، «آخر شاهنامه»، «پرستار»، «حالت»، «نوحه»، و... تعریف جدید ساخت شعر را می‌پذیرند. خط داستانی، ساختار روایتی برخی از شعرهای اخوان ثالث در مثل «مرد و مرکب» و «قصه‌ی شهر سنگستان» نیز خود نوعی تمهید ساختی آثار فوق به حساب می‌آیند. در شعری مثل «کتیبه» انس و الفت عناصر ـ سنگ، کوه، زن، مرد، جوان، پسر، پا، زنجیر و...ـ و ارتباط اجزاء و بندهای شعر، اندیشه و احساس مرکزی آن را تابع خود می‌سازد و تحت قاعده در می‌آورد، تا ساخت شعر بر هیجان آن حاکم شود.

فضا سازی در شعر اخوان

فضا سازی را در مفهومی به کار می‌برم که یک اثر بر اساس ابزار و ادواتی خاص ـ گروه واژگان و تداعی‌های آن و... ـ حوزه‌ی فعالیت عناصر خود را نشان می‌دهد. و از آن رو که این فضاسازی ناظر برحوزه‌ی جغرافیایی خاصی است، به ساختی ارگانیک نیز محتاج است. بدین ترتیب فضای شعر را اقلیم جغرافیایی آن و ساختار را معماری این اقلیم تلقی می‌کنم. مثلاً در شعر «طلوع» اخوان (آخر

---

۱ - به نقل از نظریه‌ی ادبی، ص ۱۵۳.

شاهنامه، ص ۴۴) مجموعه‌ی حرکات و سکنات عناصری مثل پنجره، آسمان، ابر، مرد کفترباز، کفتران و... که در زمان و مکانی خاص قابل تصورند، «فضا» و نحوه‌ی ایجاد این فضا به وسیله‌ی تمام امکانات زبان شعر ساختار شعر به حساب می‌آید. بنابراین در کار هر شاعر می‌توان با فرض‌های تازه بر پایه‌ی ساختاری متشکل، یا با فضایی تکراری با ساختار متشکل و یا با فضایی تکراری بدون ساختار شعری رو به رو شویم. اخوان که از پس تجربه‌های نیما در زمینه‌ی فضاسازی و معماری شعر برمی‌آید از جمله شاعرانی است که به این دو نکته سرنوشت ساز شعر امروز توجه خاصی دارد. اگر نیما فضاهای جدید را در شعرهایی مثل «ناقوس»، «پادشاه فتح»، «مرغ آمین»، «آقاتوکا» و... مطرح می‌کند و به ساختار شعر در همین آثار و شعرهایی مثل «مهتاب» و «درکنار رودخانه» دست می‌یابد؛ اخوان نیز دست روی دست نمی‌گذارد. «زمستان»، «چاوشی»، «آواز کرک» که از نخستین کارهای نسبتاً موفق اخوان به شمار می‌روند به فضاسازی شعری بی‌اعتنا نیستند. همچنین آثار بعدی او «میراث»، «طلوع»، «آخر شاهنامه»، «برف»، «قصیده» و... هم به لحاظ ساختاری ارزشمندند و هم از نظر ابداع فضاهایی در تاریخ شعر نو فارسی بی‌نظیرند.

شعر نو فارسی «فضا»یی برفی (گذشته ازمعانی ثانوی آن) و ریتم بارش برف را بدین گونه که اخوان مجسم می‌کند کمتر به خود دیده است.

پیش چشمم چیست اینک؟ راه پیموده
پهندشت برف پوش راه من بوده
گام‌های من بر آن نقش من افزوده
چند گامی باز گشتم، برف می‌بارید
باز می‌گشتم.
برف می‌بارید
جای پاها تازه بود اما

برف می‌بارید.
جای پاها دیده می شد لیک
برف می‌بارید.
باز می‌گشتم...

(برف، آخر شاهنامه، صص ۸۶ ـ ۸۷)

بخش سه

در جوار کشت همسایه

رودررو

الف ـ شمشیر، معشوقه‌ی قلم (یک شعر بلند)[1]

نصرت رحمانی

«نصرت رحمانی» که از شاعران پس از شهریور ۲۰ به شمار می‌آید در شعرامروز ایران نام معتبری است. از این شاعر تاکنون این مجموعه شعرها منتشر شده است:

«کوچ»، «کویر»، «ترمه»، «میعاد در لجن»، «حریق باد»، «درو»، «پیاله دور دگر زد»،«گزینه‌ی اشعار» و... و بالاخره «شمشیر، معشوقه‌ی قلم» که موضوع این مقاله است.

در جایی «شعر سیاه»[2] را عنوان مناسبی برای وجه غالب شعرهای نصرت رحمانی دانسته‌ام. شعری که به میراث آثار گناه آلود چند شاعر به ویژه

---

۱ - بزرگمهر، چاپ اول ۱۳۶۹.

۲ - آدینه شماره‌ی ۲۵ تیره ماه ۱۳۶۷.

فریدون تولّلی نظر دارد. گرچه رحمانی این ویژگی را ـ شعر سیاه ـ به انحاء مختلف تا شعرهای اخیرش نیز از دست نمی‌دهد، اما شاعر «میعاد در لجن» از پسِ نفس تازه‌کردنی، از چاه ویل «خود» و «خویشتن» سر بیرون می‌آورد تا عناصر و آحاد زندگی و شعرش را از منشور واقعیت‌های ملموس‌تری گذر دهد. رحمانی تا همین مرحله نیز به امکاناتی تازه در شعر دست می‌یابد؛ به کارگیری کلمات عامیانه، استفاده از لحن محاوره‌ای، توجه به عناصر عینی (به ویژه شعری) و...

بدین ترتیب شعر رحمانی از زندانی شدن در فضای زبانی صرفاً روشنفکرانه می‌پرهیزد و کسب تنوع در زبان شعر را نه با عبور از دهلیزهای هزار توی تصاویر تصادفی بلکه با حیات تازه بخشیدن به آحاد و عناصری ملموس در شعرش ایجاد می‌کند تا قلمرو ناشناخته‌ی پدیده‌ها و عناصری کاملاً آشنا را در شعر خود نشان دهد. کاری که فروغ نیز به آن دلبستگی زیادی نشان می‌دهد. رویهمرفته شعر رحمانی آمیزه‌ای است از کمی اروتیسم، اندکی لمپنیسم، نگاهی به زندگی روزمره با واژه‌های مخصوص به آن، قدری الحاد شاعرانه، یا رنگی از بدبینی به ویژه در خصوص عشق و زن و... و اندیشه‌ی شاعرانه که از میان آن وجوه شعری می‌گذرد، گاه به خشمی اجتماعی منجر می‌شود. بدین معنا که شعر رحمانی رنگی معترض به خود می‌گیرد، اما این اعتراض، به دلیل منشِ هیجانی شاعر، فاقد سمت مشخصی است چرا که شاعر فرصت یا قدرت رخنه کردن در کُنه قضایا و پدیده‌ها را ندارد. بنابراین به سطوح ظاهر آحاد و عناصر پیرامون خود می‌تازد. مثلاً گاه با تازیانه‌ی نیچه‌ای خود ضربه‌ای بر پیکر ظریف زنی فرود می‌آورد و گاه با خشم یا تحسر از خون دلمه بسته‌ی یاران سخن می‌گوید. شعر رحمانی از هیجان بر می‌خیزد و با هیجان بر کاغذ نوشته می‌شود اما: *«کار دقیق و بسیار مهم آن است که فلز مذاب هیجان را در آن لحظه مناسبی که به اندازه‌ی کافی سرد شده است به قالب‌ها فرو ریزیم. اگر زودتر از لحظه‌ی مناسب دست به کار شویم، فورانی از احساس یا شوری بی قالب و قوام حاصلمان*

خواهد شد[1]» زبان رحمانی نیز با طبیعتی همخوان ذهن شاعر ـ محاوره‌ای، صمیمانه، حسی، غیر پیچیده و گاه عصبی ـ از پس این ذهنیت برمی‌آید. خلاصه اینکه شعر رحمانی دارای هویّت است. با این همه طبیعی است که شعر «شمشیر، معشوقه‌ی قلم» او که پس از سال‌ها تجربه‌ی شعری و در مقطع تازه‌ای از حیات اجتماعی ـ سیاسی ایران سروده شده، تحسین بیشتری را در ما بر انگیزد.

«شمشیر، معشوقه قلم» در شبی که:

آرام و رام
گیسو به چنگ باد سپرده است

باران (ص ۷) آغاز می‌شود. در چنین شبی، شاعراز خود می‌پرسد:

این گونه گر بوزد باران تا پگاه،
باران اگر لگام نگیرد؟
فردا... از شکوفه‌ها خبری هست؟

واژه‌ی «فردا»، شاعر را به تأمل وا می‌دارد:

فرداکجاست؟

شاعر خود را دزدانه در آینه می‌نگرد و با خود می‌گوید:

ز آن سال ها
از آن بهارها
وز آن شکوفه‌زار می‌آیم
از دیروز

(ص ۲۰)

دیروز به امروز پیوند می‌خورد و شاعر در آینه‌ی امروز خود خیره می‌ماند. بقیه‌ی شعر ظاهراً گره تداعی‌هایی را در پی دارد که در این شب بارانی بر ذهن شاعر می‌گذرد و شاعر با هر تداعی، اشاره طنزآلودی نیز همراه می‌سازد. از حافظ

---

۱ ـ اریک نیوتن، معنی زیبایی، ص ۲۵.

و مولوی گرفته تا قارون و کاخ سفید و قصر کرملین، ارسطو، هابز، اگوست کنت، انیشتین و... که مایه و ساز و کارهای این طنزاند. رحمانی شعر خود را با اعتراض به عوارض تمدن و انسان متمدن همراه می‌کند و فلسفه‌ها و مقولاتی از این دست ـ فلسفه‌ی هگل و دیالکتیک مارکس و... را برای نجات بشر کم و قاصر می‌داند و معتقد است که:

دور افکنید منطق بیهوده را
منطق، استقراء، علیت و تجربه
اینها کلید درک جهان نیستند

(ص ۵۸)

و سرانجام شاعر به این نتیجه می‌رسد که:
شعر است منطق پاک جهان ما
رقص و سماع، اوراد ماست

(همان)

مقدمه‌ی شاعر بر این کتاب اگر از فروتنی و یا حتا به قصد اعتراف به نکات ضعف احتمالی این شعر بلند نوشته شده باشد ما را از معیار سنجش خود در مورد این اثر دور نمی‌دارد زیرا «شمشیر،...» از پس نزدیک به هفتاد سال عمر شعر نو فارسی و از سوی شاعری منتشر می‌شود که می‌تواند بر نسل جوان شعر امروز ایران تأثیر گذار باشد. دیدار خود را با این شعر پی می‌گیریم:

الف ـ وجوه تازه و آحاد و عناصر فعال شعر:

۱ـ به رغم اینکه: *«اندیشه‌ی تصویری تا حد زیادی اندیشیدن از طریق تداعی و استعاره است»*[1] انواع تصویر؛ به تشبیه و استعاره محدود نمی‌شود چرا که از سویی نیز اندیشه‌ی تصویری، ترکیبی از تجربه‌های حسی ما به‌شمار می‌آید و *«فکر تصویری را*

۱ـ ن لی ای زروف، زیبایی‌شناسی علمی، ص ۳۰۹.

نمی‌توان صرفاً فکر کردن به یاری فرمول‌های زبانی توصیف کرد[1]». از این رو صرف نظر از مقداری تصویر به گونه‌ی تشبیه و... در «شمشیر...» که جذابیت چندانی هم ندارند، با نوعی از تصویر رو به روییم که مرز میان شیوه‌ی مفهومی بیان و اندیشه‌ی تصویری را مشخص می‌کند. بدین معنا که تصاویر، بی‌آنکه متکی به صنایع شعری باشند، از اشارات زبان شعری می‌جوشند و به وسیله‌ی تصور خواننده تکمیل می‌شوند:

ـ و باد مست، گویی لگام گسسته است
در باغ پرده قلمکار
«شیرین» به کار باده گساری است (ص ۱۸)

ـ فردا مگر چه بیش از امروز می‌تواند داشت؟
بجز خش‌خش چینی به چهره‌ای
یا رگ تاری سپید بر کاکلی سیاه (ص ۱۹)

ـ در روی آینه بجز خطوط منکسری نیست
این کیست ؟

(ص ۲۰)

۲ـ ایجاد تصاویر از طریق تداعی‌ها و استعاره‌ها:

بسیار پیش از آنکه در آینه گم شوم
با حافظ آشنا شده‌ام (ص ۲۱)
این فصل از تطور
چیزی نبوده جز
تعویض کردن زندان‌ها (ص ۴۸)

آن پاره را

۱ـ همان.

با مجاهدتی سخت، صیقل داد
با توده‌های خاکستر،
تا آینه به وجود آمد
آنگاه...
خود را میان آن محبوس کرد و خندید

(ص ۳۵)

۳ـ عامل طنز:
من نیز روزگاری خوشبخت بوده‌ام
خوشبخت زیر سایه‌ی ساطور (ص ۲۳)
«چنگیز» با قلم «یاسا» نوشت
و شمشیر را
دایه او کرد تا بزرگ شود
این دو هرگز دخالت بیجا نکرده‌اند
در کار یکدیگر (همان، ص ۳۲)
ـ و باز هم گلی به جمال «شوپنهاور»
که با اراده‌اش ازدواج کرد
جز سگ‌اش به چیز دگر اعتنا نداشت
و جز کتاب خود گول کتاب هیچ کسی را نخورد (همان، ص ۵۵)

ب ـ آسیب پذیری‌های شعر:

۱ـ از آنجا که شاعر خود را ملزم به نظارت بر شکل عینی شعر نمی‌داند، گاه تصاویر، یکدیگر را مخدوش می‌کنند، بدین معنا که عنصر «باد» در این دو بند شعر نزدیک به هم، به دو یا چند صورت کاملاً متنافر ظاهر می‌شود، یکبار به نوازندگی می‌پردازد:

باد است، باد هراسان
با زخم‌های ممتد و سنگین،
این‌گونه می‌نوازد، آهنگ ناشناخته‌ای را
در پرده‌های شب

(ص ۸)

بار دیگر لگام می‌گسلد:
باران سر شکیب ندارد
و باد مست، گویی لگام گسسته است

(همان)

و بعد، «باد» در هیأت طبیعی خود ظاهر می‌شود (می‌وزد):
این گونه گر بوزد باد تا پگاه

(ص ۱۹)

و در چند سطر پایین‌تر، «باد» به رعشه می‌افتد:
دور از دیار و یاران
در رعشه‌های باد و باران

(ص ۱۹)

۲ـ در «شمشیر...» از افزون طلبی‌های شاعرانه خبری نیست و در نتیجه از نوآوری. طرح اسامی فلاسفه در این شعر و محاکمه‌ی مثلاً طنز آمیز آنان گر چه در شعر رحمانی چیز نوظهوری است، اما از آنجا که همین عناصر نیز تقطیر تا تشدید شده‌ی صورت‌های حسی شاعر نیست، ارگانیسم شعر از نو شدن دور می‌افتد و به گفته‌ی برشت: *«اگر نوآوری در صورت نباشد، شعر نمی‌تواند برای گروه‌های تازه‌ی خوانندگان مضامین و دیدگاه‌های تازه بیابد».*

۳ـ بیان متداول:
دیگر شب است شب

آغاز اندهان در هاله‌های تب (ص ۱۸)

دزدانه خویش را در آینه می‌یابم
دور از دیار و یاران

در رعشه‌های باد و باران
(ص ۱۹)

۴ـ توضیح و تأکید:
این شاعر عجیب، این پیر، این مراد
همیشه حرفی دارد
به آن کسانی که در آیینه گم شدند
بیاموزد
به آن کسانی که
در میان شعله‌ی غزلش سوزد...
(ص ۲۱)

۵ ـ تصاویر متوسط:
آرام و رام
گیسو به چنگ باد سپرده‌ست
باران (ص ۱۷)

اندیشه را چو زورق مستی (ص ۱۹)

ـ سنگ‌اند، سنگی به جام بلورین عمر ما
(ص ۲۶)

ـ بر جام جاودانه‌ی احساس دست یافت

(ص ۵۰)

۶ـ بیان انشایی:

هر خشت آن
بر روی لاشه بشریت
آوار گشته است

(ص ۲۴)

ـ هشدار
این کتاب‌های همه قصه‌های شاد
این طرح ها و تصاویر رنگ رنگ
دامند، دام

(ص ۲۵)

او با تمام خوشبختی
ناگاه واژگون شد وبی‌یار و بی‌دیار

(ص ۲۷)

۷ـ عبارات خنثی:

زندان چه هست جز انسان دورن خود
و هیچ زندانی
به کوچکیِ سلول مغز نیست

(ص ۴۰)

برخی کتاب‌ها چیزی نداشت بفهمیم
برخی چیزی داشت ما نفهمیدیم
نفهمیدیم

(ص ۴۲)

۸ ـ توضیحات اضافی:

حذف و تعدیل در این شعر، بر خلاف تصور شاعر به صمیمت شعر لطمه وارد نمی‌کند، مثلاً گاه پس از یک یا دو مصرع که بار تصویری نسبتاً درخشانی دارند، چند مصرع به قصد توضیح و یا تکمیل مصرع‌های پیشین می‌آید که نه تنها چیزی بر جذابیت آن نمی‌افزاید بلکه از نفوذ آن نیز می‌کاهد، وقتی شاعر می‌گوید:

در روی آینه بجز خطوط منکسری نیست
این کیست؟ (ص ۲۰)

به توضیحات بعدی نیاز نیست:
این کیست؟
این چهره‌ی من است و آن سالیان تار
در پرده‌ی بی رنگی از غبار

(نگاه کنید به صفحات ۳۲، ۴۶، ۳۳ و...)

۹ـ طنز خنثی:

شاعر اگر متکی به ساز و کار طنز در شعر «شمشیر...» نبود، این شعر قدری کوتاه‌تر سروده می‌شد، زیرا استعاره‌ها و تداعی‌های این شعر که اشاراتی طنز آلود را ایجاب می‌کند، شاعر را دلگرم می‌کند که قدرت خود را در این عرصه ـ طنز ـ نشان دهد. اما جز در مواردی که اشاره شد، عامل طنز تأثیری بر خواننده نمی‌گذارد و به دلیل ملال و یکنواختی آن، گاه آزار دهنده است:

ـ و باز می‌نهاد چند کتابی به یادگار
اگر عقل درستی داشت
افسوس
اگر بینی «کلئوپاترا» کمی بزرگتر بود
جهان بهشت برین می‌شد

هنگام عاشقی انسان چرا با کتاب هم آغوش می‌شود

(ص ۳۱ و...)

۱۰ـ قافیه پردازی:

برخلاف تصور شاعر که قوافی بیشتری را برای این شعر لازم می‌داند، قافیه‌های به کار گرفته شده نیز به تعبیر نیما نه زنگ مطلب است و نه طنین مطلب را مسجل می‌کند و فاقد حیات تازه‌ای است (آن گونه که قافیه‌نقشی در برخی از شعرها مثلاً در شعر شاملو پیدا می‌کند)

ـ دیگر شب است
شب :
آغاز اندهان در هاله‌های تب (ص ۱۸)

ـ به آن کسان که در آیینه گم شدند بیاموزد

ـ به آن که در میان شعله‌ی غزلش سوزد (ص ۲۱)
ـ دانش فروختن، گناه بی‌بخشش
رقصی برهنه روی گل آتش
برای گوهر آرامش !

(ص ۳۰)

۱۱ـ منطق نثر:

گاه چند مصرع یا یک بند شعر می‌تواند بی یاری ابهام، ایهام، تصویر و... ارائه شود، به شرطی که ساز و کارهای دیگری جایگزین آنها شود. مثلاً وقتی فروغ می‌گوید:

ـ خود را به ثبت رساندم
خود را به نامی در یک شناسنامه مزین کردم

و هستیم به یک شماره مشخص شد

(ای مرز پرگهر، تولدی دیگر، ص ۱۴۸)

ضربه‌های طنزی قوی باعث می‌شود که تغییرات عاطفی خاصی در خواننده ایجاد شود. شعر نیز از هویت شعری تهی نمی‌شود و به منطق نثر روی نمی‌آورد. اما در «شمشیرِ» رحمانی چون با طنزی غیر شعری مواجه‌ایم، برخی از بندهای آن فاقد شعریت است و به دامن نثر پرتاب می‌شود:

ـ این «اتوپیا» نویسان جیره خوار ـ
کودکان ساعی استعمار؟ همسر استثمار.
اینان که نامشان
یک دائرةالمعارف است
اینان که بوده‌اند؟ *(ص ۳۳)*

ـ اولین مدرسه...
و اولین معلمی که در خاطره‌ام جای مانده است
معلم خط بود
و بعد
«سلطان حسین»

(ص ۳۷)

۱۲ـ بی شکلی:

چرا یک شعر بلند نباید متشکل باشد؟ فقدان هسته‌ی مرکزی و اجزایی مرتبط، مانع شکل‌گیری حسی و جهت مشخص دریافت خواننده می‌شود. شعر امروز فارسی نمونه‌هایی از شعر بلند با چنین خصوصیاتی را کم به خود ندیده است. «مرغ آمین» نیما و «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» فروغ فرخزاد دو نمونه از این گونه شعر به‌شمار می‌روند. در این دو اثر، تناسب عناصر، زمینه‌ی تداعی‌ها و ارتباط بندها فراهم و ارجاع همه‌ی عناصر به مرکز شعر قابل فهم است. بنابراین

شکل شعر به عنوان جلوه‌ی مادی حس و اندیشه در خور اعتناست. شعر «شمشیرِ» رحمانی اما به دلایل زیر فاقد چنین خصوصیاتی است:

شاعر فقط به این اکتفا می‌کند که به زعم خود چارچوبی را ـ زمان (شب) مکان (خلوت شاعر) برای شعر خود در نظر گیرد تا محملی برای بیان مقولات مختلفی بیابد. اما این چارچوب به ارتباط اجزاء، زمینه‌ی تداعی‌ها و خلاصه به چفت و بست شعر بی‌اعتنا می‌ماند. فقدان چنین حساسیتی، شعر را از تشکل لازم باز می‌دارد.

به این مصرع‌ها دقت کنید:

ـ امروز انزوا،
در زورقی به خاک نشسته در انتظار باد
در روی آینه بجز خطوط منکسری نیست؟

(ص ۲۰)

در مصرع‌های یاد شده، عناصر «زورق» و «آینه» چه نسبتی با هم دارند؟ این دو عنصر، دو مکان و دو حالت مختلف را تداعی می‌کنند، از این رو تجانسی با هم ندارند ضمن اینکه شاعر در چند سطر پیش، از عطر باغ در کوچه‌های جوانی، پیک نیک و... صحبت می‌کند. در مصرع‌های زیر عناصر شعر جفت و جور نیستند:

او (ارسطو) با تمام خوشبختی
ناگاه واژگون شد و بی‌یار و بی‌دیار
چاووش خوان کاروان بشر بود سالیان
بن‌بست‌ها گشود
زنگار از رخ آیینه‌ها زدود

(ص ۲۷)

حال این تصاویر را در ذهن مجسم کنید: واژگون شدن ارسطوی خوشبخت،

یا چاووش خوان کاروان (ارسطو؟)

آیا چاووش خوان بن‌بست‌ها را می‌گشاید؟ چاووش خوان، زنگار از رخ آیینه را می‌زداید؟

ـ نوسان تصاویر و تداعی‌ها:

شاعر که از واژه‌ی «فردا» (ص ۱۹) به یاد امروز خود و خطوط منکسر در آینه (ص ۲۰) می‌افتد، به یاد می‌آورد که: «بسیار پیش از آن که در آیینه بنگرد»، «با حافظ آشنا بوده است» (ص ۲۱) و بعد اشاره می‌کند به اینکه سال‌هاست با او ـ حافظ ـ به سر می‌برده است.

اگر فرضاً فراموش کنیم که شاعر در سطرهای پیش نگران باریدن باران و وزیدن باد است و اینکه آیا فردا از شکوفه‌ها خبری خواهد بود (ص ۱۹) و نیز پیدا شدن ناگهانی حافظ را نادیده بگیریم می‌توان گفت که تداعی‌ها تا حدی به خوبی شکل گرفته است. اما شاعر باز هم سماجت می‌ورزد که حافظ دست او را گرفته و به اشاره راهی را به او نشان داده است (ص ۲۱) و باز توضیح می‌دهد که این شاعر نجیب، همیشه حرفی دارد (ص ۳۱) و به ناگهان و بی‌هیچ زمینه‌ای، حافظ را به حال خود رها می‌کند و می‌گوید:

ـ در موج تاب آینه چون چشم گشودم
آنقدر پیر گشته بودم که...

(ص ۲۲)

این بی‌توجهی به زمینه‌ی تداعی‌ها و انگیزه‌ی تصاویر، نوساناتی را در شکل درونی شعر پدید می‌آورد. طبعاً نمی‌توان به این دلیل که شاعر پشت پنجره‌ای بارانی قرار گرفته و فردا را بهتر از امروز نمی‌بیند این نوع تداعی‌ها را در کار او موجه جلوه داد.

از این رو، ورود یا ظهور حافظ، مولوی، قصر کرملین، کاخ سفید، سازمان ملل، اسکندر و اگوست کنت به عرصه‌ی شعر رحمانی بی‌انگیزه‌ای طبیعی

صورت گرفته است. چرا که هر فکر و ذکری، ساختار زیبایی‌شناختی خود را طلب می‌کند. زیبایی مگر به تعبیری *«کردار مبتنی بر ریاضی مکنون در پدیده‌ها نیست که از راه شهود ادراک می‌شود؟»* آیا بی‌توجهی به وجه شهودی در یک شعر سبب نمی‌شود که رحمانی ظرفیت‌ها و ارزش‌های بالقوه‌ی شعر «شمشیر» را بر سر همین کار بگذارد و خود را در جایی گرفتار کند که عرصه‌ی جولان او نیست؟ مثلاً شاعر از سازمان ملل و حق وتو صحبت می‌کند و آنها را عناصر شعر خود قرار می‌دهد ولی به ناگهان شعر، لحنی خطابی به خود می‌گیرد و به زمینه‌سازی برای ورود عناصر بعدی ـ کتاب‌ها و طرح‌ها و تصاویر رنگ رنگ ـ نیز اهمیتی نمی‌دهد:

هشدار!
این کتاب‌های همه قصه‌های شاد
این طرح‌ها و تصاویر رنگ رنگ
دامند، دام!

(ص ۲۵)

به راستی در اینجا (ص ۴۲) چه منطقی ـ منطق شعری ـ حاکم و چه زمینه‌ای فراهم است که شاعر بار دیگر به یاد حافظ می‌افتد:

در چهارده سالگی با حافظ آشنا بودم
آن روزها که هیچ درک نمی‌کردمش... (ص ۴۲)

و بعد از «صادق» حرف می‌زند که:

از «سمفونی پنج» «بتهون» بزرگتر می‌دانست (ص ۴۳)

از این گذشته شاعر بر آن سر است که نقطه نظر خود را درباره‌ی او ـ صادق هدایت ـ ابراز کند و پای نیما را هم به میان می‌کشد:

صادق خلف‌ترین فرزند عشق بود
و به دیوار قرن بسته‌ی تاریک پنجره‌ای باز کرد
و نیما یادش به‌خیر

دست مرا گرفت... (ص ۴۳)

حس شعری و یا شعریت این مصرع‌ها را چگونه باور کنیم؟ فرضاً اگر گاه ارتباطی هم بین بندهای این شعر ایجاد شده باشد، تبیین وجه شعری آن کار ساده‌ای نیست.

بخشی از شعرِ «شمشیر، معشوقه‌ی قلم»:

آن روزها که در کنار آینه‌ها پرسه می‌زدم
دیدم که کودکی نخی به دم سیب بسته است
آنگاه با سرانگشت‌های ظریفش
آن سیب را به چرخ در آورد
می‌گفت: نام من «گالیله» است
باور کنید خوب زمین را نمی‌شناخت
و با سیب هم آشنا نبود
بی نسبت و سبب باکرم و سیب بود
وگرنه به جای نخ به آن گاز می‌گرفت
که کرم خوب نخ به سیب نمی‌بندد
کاری به چرخش این توده خاک ندارد
از سیب خوب خورده باک ندارد
در آن تخم می‌نهد
گاهی به روی سیب پنجره‌ای باز می‌کند

به دادستان هم دروغ نمی‌گوید
و از ترس مرگ،
سوگند هم نمی‌خورد که: زمین ایستاده است!
زمین ایستاده است!

«گالیله» هیچگاه نفهمید
زمین خواب رفته است.
در زیر چکمه‌ی بیداد!

باید چنان «نیوتن»
تصادف به یاری‌ات بشتابد...
سیبی، پرپر زنان بخورد روی کله‌ات،
ناگاه قانون جاذبه پیدا شود!
ـ گویی که جاذبه مفقود گشته بود ـ
این داستان
یعنی که: دیگران را تحمیق کردن،
یعنی که: بر سر انگشت‌های ما،
شمایان عروسکید!

یعنی که هر چه بافته‌ایم
باید قبول کرد
این سیب نابغه بود یا «نیوتن»
باید از این جفنگ ها دانش بیاندوزید
و بر دیگران به زور بیاموزید
بنگر چه روزگار غریبی ست
به این نمی‌گویند «صدفه» یا حساب احتمالات
آمیخته به محالات
در صورتی که چون «نیوتن»
ریاضیات بدانی و کاشف،

«دیفرانسیل» هم باشی.
در منشورهای آینه، آنگاه
حق می‌دهند
با هفت رنگ نور بازی کنی!

ما کیستیم...
از عشق دَم می‌زنیم و پاکی،
ما عشق، بدوی‌ترین صفت بشری را،
گم کرده‌ایم.
پس بی‌دلیل نیست
که در آستینمان،
و در لای کتفمان، همواره خنجری‌ست ـ
به پنهان.

سیگاری تلخ روشن کنیم
یاد یار و یاران را
و بیندیشیم
از رحم به گهواره از گاهواره به بستر
از بستر آه به تابوت و آنک به قعر گور

این فصل از تطور
چیزی نبوده جز
تعویض کردن زندان‌ها...

ب: خروس هزار بال (یک شعر بلند)

محمد حقوقی

محمد حقوقی از چهره‌های شناخته شده‌ی شعر و نقد شعر امروز ایران است. از حقوقی در زمینه‌ی شعر، این کتاب‌ها به چاپ رسیده است: «زوایا و مدارات»، «فصل های زمستانی»، «شرقی‌ها» «گریزهای ناگزیر» «با شب با زخم با گرگ» «شب، مانا، شب»، «خروس هزار بال»، «دالان‌های بلند عصر»، و در نقد شعر: «شعر نو از آغاز تا امروز»، «شعر و شاعران» و...

شعر حقوقی که در حوزه‌ی مطالعه‌ی خواص، جلوه‌ای ویژه دارد، بر این مبانی تکیه می‌کند: گرایش‌های صوری و نه الزاماً فرمالیستی ـ گاه با شعری تا حدی موفق ـ فضا سازی تصویری ـ گاه مطبوع و تازه ـ نوعی عادت‌زدایی نه در قلمرو نحو زبان، بلکه در زمینه‌ی ایجاد تصاویر که گاه دلنشین و غالباً پیچیده و مصنوعی است. شعر حقوقی رویهمرفته مبهم است، اما ابهام، ذاتیِ شعر او نیست. ابهام در شعر حقوقی گاه نتیجه‌ی تجسمی تصویری است که خواننده‌ی معتاد به انواع

متداول تصویر، تشبیه، استعاره و... از درک آن عاجز می‌ماند و زمانی ابهام، نتیجه‌ی تلاش آگاهانه‌ی اوست صرفاً برای عمیق جلوه دادن شعرش، تا جایی که خود نیز اعتراف می‌کند که شعرش خوانندگان معدودی دارد همچنانکه شعر سن ژون پرس[1]. ایجاد تحیّر به وسیله‌ی تصاویر (به تعبیر آراگون)، صیقل کاری کلام به گونه‌ای که ساختار زبان به سنگ مرمر سرد و صیقلی (تعبیر البیاتی در مورد شعر ادونیس) شباهت پیدا می‌کند و خط داستانی برای مرکزیت بخشیدن به شعرهای بلند نیز از ویژگی‌های شعر حقوقی به شمار می‌رود. شعر حقوقی گاهی نیز به نوعی فخر بیان می‌رسد. این حالت، اطمینان غیر لازمی به سراینده می‌دهد تا جایی که بیان شعر او به طاووس علیین شدگی دچار می‌شود. تکیه بر معماری شعر نیز از خصوصیات شعر حقوقی است که گاه به برخی از شعرهای او ویژگی خاصی می‌بخشد، و مرز بین پراکنده گویی و شعر ساختمانی را مشخص می‌کند. حقوقی جستجوگر و کوشنده است.

توجه او به رعایت تشکّل و تناسب اجزاء شعر تا حد وسواس که گاه شعر موفقی برای او به ارمغان می‌آورد، غالباً شعر حقوقی را از جلوه‌ی معنا و تپش درون باز می‌دارد. شعر حقوقی که مجموعه‌ی کم و بیش فراهم شده‌ای از تمهیدات است، در برخی موارد به شعر رؤیایی نزدیک می‌شود. شعری که به ادراکات بصری اهمیت می‌دهد در پی دریافت‌های تازه‌ی زبان و جلوه فروشی فرم و تکنیک است، و در حالی که از مفاهیم هستی سخن می‌گوید (که کمتر مشغله‌ی شعر رؤیایی است) به لحاظ نظارت آگاهانه او و نه خود جوشی احساس شعرش، به تعبیر صاحب قابوسنامه *«از غلغلی که باید اندر شعر و اندر زخمه و اندر صوت»* بهره کمی می‌برد و وجه مشترک شعر حقوقی و رؤیایی از همین جا روشن می‌شود. شعر رؤیایی به لحاظ صوری اما، از زبان حقوقی پیشرفته‌تر است. چرا که رؤیایی استفاده‌ی فعال‌تری از ساز و کارهای وزن و قافیه به عمل می‌آورد. قافیه را کمتر به

۱ـ نگاه کنید، شعر و شاعران، ص ۴۱۷.

لحاظ عادات گوش افراد به‌کار می‌گیرد و وزن در شعر او به نوعی موسیقی تبدیل می‌شود. در شعر حقوقی اما وزن، چیزی بیش از وزن نیست. شعر حقوقی با دریچه‌هایی که بر اشیا و عناصر می‌گشاید، ما را با جلوه‌هایی تازه رو به رو می‌کند. اما این تازگی کمتر در کار دلبری است، چرا که آحاد و پدیده‌های شعر حقوقی غالباً به عنوان عناصری زنده حس نمی‌شوند و بیشتر جنبه‌ی دکوراسیون دارند. نوعی غریبگی نیز بر شعر حقوقی حاکم است. این غریبگی اشیا و عناصر ـ تازگی ـ چندان دلچسب به نظر نمی‌رسد زیرا به طرزی کاملاً ارادی عرضه می‌شوند و فاقد طنین و تنوع است. وجه بارز این غریبگی نتیجه‌ی آن است که زبان شعر حقوقی به تعبیر تری ایگلتون زیر فشار تمهیدات؛ تقویت، فشرده، تحریف، موجز، گزیده و واژگونه می‌شوند. پس زبان غریب می‌شود و به تبع آن، دنیای مألوف به یکباره ناآشنا می‌نماید[1]. این غریبگی حاصل تعقید عمدی کلام نیز هست. و این تعقید عمدی همان چیزی است که صدای سارتر را هم در خصوص شعر مالارمه درمی‌آورد. اما حقوقی هرگاه جانب خیال را می‌گیرد و به صدای دل خود از منشور تکنیک‌های شعری گوش فرا می‌دهد، با مردانی شبح‌گون، مردانی شال سپید قبا سیاه، جنازه، گور، ورد و دعا و حس و حرکتی طبیعی رو به رو می‌شود. به هر حال شعر حقوقی بین شعر ناب و شعری تصویری ـ توضیحی در نوسان است. حقوقی به‌رغم آنکه شعر خود را در حد توان بر مبانی یاد شده عرضه می‌کند، بر زمینه‌ی نقد شعر معاصر بر این نکات نیز تأکید دارد: ابهام، فشردگی و ایجاز، نوعی آشنایی‌زدایی، فضاسازی تصویری، پرهیز از توصیف، شعریتِ اثر، موسیقی قافیه، ساختمان شعر و... خواننده‌ی علاقمند به نکات مورد نظر حقوقی حق دارد «خروس هزار بال» مجموعه‌ی شعر او را بر همین زمینه ارزیابی کند.

حقوقی در خصوص «خروس هزار بال» کلیدی به دست ما می‌دهد: «*خروس هزار بال حرکتی است پرنده‌وار با بال تداعی‌های درهم آمیخته و گره خورده و باز گشوده‌ی*

---

۱ ـ تری ایگلتون، نظریه ادبی ، ص ۷.

گذشته و حال از دید دو شاعر «شاهد» و «شهید»، من شاهد و کمال شهید که جوی خونش را در جوباره‌ی لگدمال مغولان بر فرازکوه «صفه»ی اصفهان به شهادت نشسته است...[۱]» بدین ترتیب تداعی‌های این شعر، خطی داستانی یا چارچوبی بدان می‌بخشد، تا این شعر، ظاهراً منطقی برای طولانی شدن خود بیابد. این شعر با لحنی قصیده‌وار و درخششی تصویری آغاز می‌شود:

«سبزینه‌های آینگی
آب‌های نور
میراث آفتاب
در ساحل شب سده‌ام
چهار مرز دهکده‌ام
روستای من
از صفه‌ی بلند صفاهان
سکوی سنگ
از دیده‌ی قدیم پدر تا پسر
در آینه‌ی شب در اهتزاز...»

(صص ۲۵ ـ ۲۶)

اولین تداعی از صفه‌ی بلند صفاهان پدید می‌آید تا بعدها سراینده از مناطق، اماکن و اسامیِ تاریخی و... گذر کند و به مناسبت تداعی نام اماکن و اشخاص، اشعاری نیز از شاعرانی که ظاهراً در مسیر تداعی او قرار می‌گیرند بر زبان جاری کند. اما به محض اینکه به قصد کشف زوایای تازه‌ی این شعر، بر اجزاء، بندها، نوع ارتباط آنها و میزان نوآوری این شعر درنگ می‌کنیم و به آغازِ تصویری آن دل می‌بندند: موانعی راه را بر ما می‌بندد:

۱ـ بافت کهنه: با این توضیح که در این شعر بلند ما با شیوه‌ی بیانی نسبتاً کهنه

---

۱ ـ از مقدمه‌ی کتاب.

(و نه لزوماً کهنگی تصویر و...) رو به رو می‌شویم. یعنی شکل حاضر و آماده‌ی این نوع ارائه، برش‌های ناب شعر را هم از تأثیر می‌اندازد. حقوقی ظرفی را که در نزدیکی او قرار دارد، می‌ستاند تا هر چه را که دم دست اوست ـ آب یا...؟ ـ با آن بردارد:

ما، راز واژه
ـ در خم مصراع
ـ در نماز ـ
پرواز واژه
ـ در دل تصویر چار اصل فصول
عشق
شعر
خاطره
آواز

(ص ۲۷)



ما از فراز کوه
از کوه دیو بند
در عرض شیب‌زار جنوبی
از گنبد سپید دماوند

(ص ۲۹)

۲ـ تصاویر متداول: «آینه‌ی شب»، «قطار روز»، «خواب عشق»، «جام شراب عشق»، «بستر مهتاب»، «راه‌های نور و جوانی»، «چشمان روزگار»، «لاله‌های شراب»، «فصل‌های عشق» و...

۳ـ تشبیهات ملال آور: «لاله‌های شراب»، «فصل‌های عشق» و...

۴ـ صفت‌های خنثی: «طوفان خاک سرخ»،«ماهتاب سرخ زمان»، «خیام مست»، «حافظ رند».

۵ـ تتابع اضافات (که در اینجا شعر را مخدوش می‌کنند): «مازندران نی زنِ نیمایِ دور از شبِ مهتابِ دامغان»، (ص ۳۲) «کابوس‌های اهلی گرگان‌هار و وحشی وحشت». (ص ۴۳)

۶ـ کلمات وزن پرکن: «آن نی زن آه... آه کجا رفت» (ص ۳۲) «در روشنا نشانی رؤیای خواب‌های گلستانه ـ هان ـ هنوز».

«در حوضخانه‌های منقش ـ نگاه ـ آه ـ در افسون اطلسی» (ص ۳۶)، «جغتای... آی... گیسوی اوکتای» (ص ۴۰)

۷ـ عبارات خنثی:(فاقد انرژی)

رقص جنازه
ـ شادی تشییع بوسعید
ـ در اوج سماع وصل
ـ به دیدار دوست، یار (ص ۴۲)



ـ از بوی مهربانی تابستان
تا وسعت برهنگی آفتاب فصل

(ص ۵۰)

۸ـ نثر موزون: بدین معنا که بندهایی از «خروس هزار بال» به تعبیرِ خود حقوقی فاقد جوهری است که ذاتی شعر است و در نظم و نثر وجود ندارد. به راستی این بند و بندهایی نظیر آن دارای کدام لحظه‌ی شعری است که نادیده گرفتن آن جایز نیست؟

ماه، از فراز سایه‌ی افلاک
تا سایه‌ی مغاک

وز غارهای آبی الوند
آفتاب نهاوند
صبح صاف حسن
آتش سلاله‌ی صباح

(ص ۳۳ و نگاه کنید به صفحات ۳۴، ۳۵، ۳۸، ۴۱، ۳۲، ۴۴)

۹ـ قافیه زدگی: در خروس هزار بال با وفور قافیه رو به روییم. این قافیه‌ها گرچه بعضاً قسمت‌های مختلف و غالباً مصرع‌های نزدیک به هم را به یکدیگر ربط می‌دهند، از نظر آهنگ، کمترین کمکی به موسیقی شعر نمی‌کنند، بلکه حضوری قراردادی و در نتیجه آزار دهنده دارند:

ـ در چشم زال، گیسوی رودابه
ـ تاب عشق
رؤیای جاودانی شیرین
ـ به خواب عشق
چاه و منیژه، بیژن و ماه
ـ آفتاب عشق

(ص ۲۷)

اصرار در به کارگیری قافیه تا جایی ادامه می‌یابد که گاه این کلمات شکل مضحکی به خود می‌گیرند:

ـ نمازخانه‌ی محمود
ـ شهر ری
در فصل‌های دی
از بره‌های گمشده
ـ از آن شبان و... هی
تا شیرهای تازه‌ی نوشین
طلوع می...

۱۰ـ نوعی سهل انگاری: *آنجا* که باز هم پریان در شب نگاه تو / *آنجا* نشسته‌اند (ص ۲۸)

۱۱ـ تداعی‌ها براساس رابطه و زمینه‌ای طبیعی صورت نمی‌گیرد، به عبارت دیگر این نظم صوری حاصل جوششی درونی نیست. چرا که هیچگونه تغییر عاطفی در خواننده ایجاد نمی‌کند. حقوقی در این شعر تصمیم می‌گیرد که در مسیر به اصطلاح تداعی‌های خود چیزی را از قلم نیندازد. مثلاً وقتی به کاشان می‌رسد ابتدا به یاد امیر کبیر و بعد سپهری و شعر «نشانی» او می‌افتد. یا وقتی به بوشهر سری می‌زند و به منوچهر، از شروه و دشتی و دشستان نیز غافل نمی‌ماند. دیگرشهرها نیز از این قاعده مستثنا نیستند. (نگاه کنید به صفحات ۳۶، ۳۷، ۳۹، ۴۲، و...)

۱۲ـ نمی‌شود به دلیل لحن قصیده وار «خروس هزار بال»، توضیحی بودن شعر را تأیید کرد. به ویژه آنکه حقوقی خود به حرف زدن مستقیم در خصوص مسائل اعتقادی ندارد. از طرفی او با اعتماد کامل درباره‌ی خود به عنوان یک شاعر می‌گوید: «*منِ شاعر، در لحظه‌ای از تاریخ عصاره‌ی تاریخ را در خود تحلیل برده‌ام. من حساسیت‌های تاریخی هستم*»[۱] در «خروس هزار بال» اما حساسیت‌های تاریخی جای خود را به بیان عناصر تاریخی می‌سپرند:

در چشم عنصری
در دست فرخی
تا هر دو تهنیت را در پیش آورند
«آن کارنامه‌ی به دروغ...»
آفت هنوز
«و آن وعده کاو نه چون سر زلفین اوست، باز» (ص ۳۹)

با این همه حدوداً نظم فکری و وحدت بندها و تناسب عناصر در این شعر

۱ـ شعر و شاعران، ص ۳۷۹.

به چشم می‌خورد که حاصل کار اما چندان دلنشین نیست. چرا که جوهر شعر در بیشتر جاها غایب است و ساختار شعر یا واقعیت مادی اثر، در حـد مـتوسطی نمایان است.

بخشی از شعر «خروس هزار بال»:

ما، راز واژه
- در خم مصراع
- در نماز
پرواز واژه
- در دل تصویر چار اصلِ فصول
عشق
شعر
خاطره
آواز
در چشم زال، گیسوی رودابه
- تاب عشق
رؤیای جاودانی شیرین
- چاه و منیژه، بیژن و ماه
- آفتاب عشق
انوار «شمس» گمشده
- چشم «جلال» شعر
- به جام شراب عشق
«خیام» مست
- «حافظ» رند
- از شب الست

شب با منازل قمری
- توری پری
(آنجاکه باز هم پریان
- آنجا نشسته‌اند)
از شام بدرقه
تا بام پیشواز
- خروس هزار بال
خورشید خاورانی زرین قبای من



گل‌های خوب بستر مهتاب
گسترده بر سراسر شب
- راه‌های نور و جوانی
- به دشت خاک
درچار فصل‌های زمین
- حلقه‌ی نگین
یاقوتی از بهار
بر دست عاشقانه‌ی تابستان
از شانه‌ی خزان
تا ساعد یخین زمستان
تصویر آن درخت کهن

- آن بلوط پاک
- گیاهاگیای من
سبزینه‌های آینگی

ـ آب های نور
میراث آفتاب
در ساحل شب سده‌ام
ـ چار مرز دهکده‌م
ـ روستای من
ما از فراز راز
از کوه دیوبند
در عرض شیب زار جنوبی
از گنبد سپید دماوند
تا باغ داستانی «قائم مقام» پیر
ـ «دبیر عزیزخوار
ـ به چشمان روزگار»
خاموشگاه صور «جهانگیر»
ـ بر فراز سپیدار
آویزه‌ی طناب سپید و سیاه...
ـ باز...
قومی که سوخته‌ست و...
ـ نگاهی که دوخته است
سرمای سرخ قرمطیان
ـ میوه‌های جنگل آتش
ـ نمازخانه‌ی «محمود»
ـ شهر ری
در فصل‌های دی
از بره‌های گمشده

ـ از آن شبان و... هی...
تا شیرهای تازه‌ی نوشین
ـ طلوع می
عطر اقاقیای تو در آیه‌های عصر شکفتن
ـ «فروغ» زن
پیوند آب و آتش «خالی است جای» من
در چشم باستانی زال سپید ابروی البرز
در جاده‌ی شمالی آبی
در کوچ کهکشانی چالوس
ـ در لیالی مهتابی
نظم کلاردشت
منظومه‌ی زمینی دریا فضای من
پاروی باد
ـ در سفر ابر
ـ راز کوه
پرواز بادبانی مرغان
تار سپید رود
در گیسوان تار سپیدار جنگلی
بر شانه‌های آبی دریای سبز
سرخ
سپید
ـ از فراز کوه
در راه‌های آب
در گردش نوار کناران ساحلی

انبوه بیشه‌های اسالم
اندوه ناگهانی «سیمین»
تا پای انزلی
مرداب غازیان
«مهتابی» سپیده‌ی لاهیجان
با داغ لاله‌های شراب سیاکلی...

ج ـ اسماعیل (یک شعر بلند)

رضا براهنی

رضا براهنی، در عرصه‌ی شعر و ادبیات معاصر ایران چهره‌ی کاملاً مشخصی است. از شعر و نقد شعر گرفته تا رمان و ترجمه و... در این میان بینش انتقادی او ویژگی‌های برجسته‌تری دارد. تأثیر محسوس بینش براهنی بر جهت‌گیری و شکل بندی‌های شعر امروز ایران انکارناپذیر است.

براهنی صاحب چند مجموعه شعر است با این نام‌ها: «آهوان باغ»، «جنگل و شهر»، «شبی از نیمروز»، «مصیبتی زیرآفتاب»، «گل بر گستره‌ی ماه»، «ظل‌الله»، «غم‌های بزرگ ما»، «اسماعیل»، «بیا کنار پنجره»، «یار خوش چیزی است»، «خطاب به پروانه‌ها» و... براهنی نه آنگونه که یکی از منتقدین شعر امروز معتقد است [1] در شعر برای خود دارای زبانِ خاصی است و جلوه و تعین این زبان بیشتر در «مصیبتی زیر آفتاب» و «گل بر گستره‌ی ماه» به چشم می‌خورد. (خطاب به

---

۱ ـ نگاه کنید به شعر نو از آغاز تا امروز. (یک جلدی)

پروانه‌ها این اواخر منتشر شده است)

«اسماعیل» شعر بلندی از براهنی است . این شعر بلند برای اسماعیل شاهرودی شاعر معاصر که در سال ۶۰ در تیمارستانی در تهران ودر فلاکت و انزوا درگذشت سروده شده است. اسماعیل شعری است خطابی که حول مضمون اصلی ـ اسماعیل ـ کشش‌هایی به جهات دیگر دارد. یعنی خطوطی فرعی از اسماعیل جدا می‌شود و به طرف خطاب‌ها و خاطره‌ها، مسائل اجتماعی، جنگ، انتقاد از بقایای جامعه‌ی اشرافی، سرگشتگی انسان معاصر، انتقاد از «اپورتونیست»ها و... حرکت می‌کند و دوباره به مرکز شعر ـ اسماعیل ـ بر می‌گردد.

شاعر می‌کوشد با اشاره به اسطوره‌ی مذهبی اسماعیل به این شعر بُعدی تازه و تنوعی ببخشد. این شعر دارای وجوهی اجتماعی است و تداعی‌ها بیشتر بر اساس همین خصلت شکل می‌گیرند. اسماعیل در برخورد نخست تداعی کننده‌ی زبان شعری بعضی از شاعران امروز و برخی از شعرهای مشخص آنان است. مثل هوشنگ ایرانی، فروغ فرخزاد (در ای مرز پرگهر)، تا حدی طاهره صفارزاده، کیومرث منشی‌زاده (در سفرنامه‌ی مرد مالیخولیایی) ظل الله (از خود براهنی) و از سویی یادآور سرزمین ویران الیوت (آنجا که از کلمات ممنوع و غیر شاعرانه و لحن نمایشی استفاده می‌کند) و شعر مرثیه برای «ایگناسیو»ی گارسیالورکا (آنجا که از دوست گاوبازش یاد می‌کند).

براهنی زمینه‌ی سرایش و تاحدی فلسفه‌ی پرداختن به این شیوه‌ی بیان را در شعرها و در مقدمه‌ای که بر شعرهای «ظل الله» نوشته نشان می‌دهد و بدین ترتیب «اسماعیل» مشابهت زیادی با بخشی از شعرهای «ظل الله» پیدا می‌کند. این شعر بلند دارای امکانات و ظرفیت‌های زبانی و محتوایی خاصی است. بدین معنا که شاعر در این شعر سعی دارد از محدوده‌ی فضا و زبان روشنفکرانه شعر امروز ایران خارج شود و به واقعیت‌های ملموس‌تری بپردازد. این شعر بلند از ظرفیت‌های دیگری نیز بهره‌مند است:

استفاده از تمام کلمات، ـ ادیبانه و غیر ادیبانه ـ پرهیز از تصاویر لوکس، لحن نمایشی، عنصر طنز، استفاده از ظرفیت‌های زبان نثر برای وسعت بخشیدن به فضای شعر، گرایش به بیانی عرفانی و عامل ترجیع. با این همه دراینجا در پی آنم که به اختصار نشان دهم «اسماعیل» به عنوان یک شعر بلند، با ظرفیت‌های مورد اشاره تا چه حد توانسته موفق باشد.

همان‌طور که اشاره شد «اسماعیل» شعری خطابی است و خطابی بودن یک شعر لزوماً نقصی به حساب نمی‌آید. اما این خصلت در شعر «اسماعیل» دارای عملکردی است که بر اثر آن شعر از زبان تصویر و اشارات و خلاصه‌گویی فاصله می‌گیرد و جذب شیوه‌ای مفهومی می‌شود. در ضمن در این شعر جملات و عبارات خطابی، حضوری اجتناب‌ناپذیر ندارند، تا آنجا که می‌توان به حذف پاره‌ای از آن‌ها پرداخت و یا به سادگی جایشان را با هم عوض کرد و یا به جای آنها جملات دیگری نوشت:

ای آشنای من در باغ‌های بنفش جنون و بوسه
ای درازکشیده بر روی تختخواب فنری بیمارستان مهرگان
ای آزادی خوان فقیر بر روی پله‌های مهربان
ای...

(ص ۱۲) نیز نگاه کنید به صفحات ۱۳، ۱۴، ۱۵، ۳۱، ۶۰، ۶۹)

خطابی بودن قسمت‌هایی از این شعر نیز نه با تکیه بر جوهر شعر و حس مخاطبْ طلب عبارات، بلکه با استفاده از حرف ندای «ای» صورت می‌گیرد. چنین به نظر می‌رسد که شاعر در این شیوه‌ی بیانی، خود را از قید وسواس مسائلی از این‌گونه رها کرده است. در این شیوه‌ی بیانی، شعر حتا به نوعی ریتم و لحن آهنگین نیز نزدیک نمی‌شود. گویا شاعر اصولاً در پی هارمونیزه کردن این شعر بلند نیست چرا که رها کردن عنان اختیار جملات به دست زبان و بیانی توضیحی، امکان دسترسی به نوعی موسیقی درونی را مشکل می‌سازد و بدین لحاظ این شعر

خصلت و منظوری هارمونیک ندارد. شاید شاعر به دلایلی خاص در پی آن است تا با طرح مسائلی عام و واقعیت‌های خشن دنیای معاصر معیارهای متداول زیباشناسی شعر را زیر پا گذارد. چراکه زیستن در زمانه‌ای بس تیره احتیاج شاعر را به کلمات پاک و بی‌گناه که دیگر معنا و مفهومی ندارند به حداقل می‌رساند. اما شاعر نه تنها به کلمات پاک و بی‌گناه بلکه به کارآیی همین گونه کلمات، به وحدت موسیقایی شعر، به جاذبه‌ی صوتی واژه‌ها، به ایجاز و به هر چه شعر را به نوعی تشکّل صوری و ذهنی می‌رساند عنایتی نشان نمی‌دهد. گویا این بار براهنی در پی آن است که صرفاً نکاتی از سرنوشت دوست شاعر خود، گزارشی از جنگ و... را مطرح سازد و بگذرد. در این شعر، شاعر بیشتر حول همین مسائل می‌اندیشد و اندیشیده‌هایش را یادداشت می‌کند، بی آنکه این اندیشه‌ها از منشور عاطفه‌ی هنری و از منشور شکل بگذرد:

ای نهان گشته از چشم من بی‌یار
ای تنها مردی که جنون افلیای هملت را داشتی
ای غرقه در مرداب‌های ساکت
در... (ص ۱۶)

بی‌توجهی آگاهانه براهنی به مشخصه‌های اصلی شعر از قبیل عملکرد موسیقایی عبارات، حوزه‌ی این عملکرد، شکل ذهنی و عینی شعر و ساز و کار ایجاز و... پاره‌ای از جملات را به سطح نازلی از بیان و به رونوشتی از وقایع سوق می‌دهد:

ـ و بنفش آسمان چه زیبا، چه بهت انگیز،
قیقاج چشم‌هایت را می‌شست (ص ۱۸)
ـ خمپاره‌ها خانه‌ها و خاک‌ها را با هم به بالا می‌پراند
(ص ۲۳)
ـ موشک‌ها زمین و موج را با هم می درد (ص ۲۵)

ـ و ماشین با زنجیرشان، چرخ‌هایشان، زمین‌را بی‌رحمانه کتک می‌زنند

(ص ۳۱)

در شعر بلند «اسماعیل»، تصاویر از وجوهی عمیق و ابعادی ژرف بی بهره است و شعر از تشبیه و استعاره در سطحی ابتدایی کمک می‌گیرد. شاعر نیز در پی نوآوری تصویری نیست. گویا او مستقیماً درگیر حوادث است و نگران این نکته نیست که ارزش زیبایی‌شناسانه‌ی شعرش در پی همه فهم بودن فدا شود. به همین لحاظ رنگ آمیزی کلی این شعر، نه تنها تصویری نیست بلکه ادارک منطقی جای ادراک تصویری را می‌گیرد و شعر فقط عرضه کننده‌ی مفاهیم متنوعی می‌شود:

ـ سرت چه پرچم خونینی بود که در خیابان‌ها می‌تاخت

(ص ۱۸)

ـ در کنار بقبقوی کف کرده موج به جدار لوله های نفت

(ص ۲۶)

ـ مثل اسبی که برآمدگی کفلش را داغ کرده‌باشند تا صاحب پیدا کند

(ص ۲۲)

در اینجا عامل آسیب‌رسان به عنصر تصویر، به لحن مکالمه، به طنز، به عملکردِ واژه‌های غیر مجاز و به ظرفیت‌های دیگر که بیشتر بالقوه می‌نمایند، شیوه‌ی مفهومی بیان و زبان توضیحی «اسماعیل» است. در اینجا گویا زبان فقط وظیفه دارد که همه چیز را بگوید. از نهانی‌ترین تا عیان‌ترین از پیچیده‌ترین تا ساده‌ترین چیزها؛ اما عملکرد زبان و عنصر طنز و ترجیع و لحن نمایشی رو به شعری ساختاری ندارند و شعر به رغم بیانی جسارت آمیز، صورت فردیّت یافته‌ای از همین شیوه‌ی بیان را پیدا نمی‌کند. براهنی در «اسماعیل» هر چه را می‌بیند بر زبان می‌آورد او به جای خواننده‌ی شعر نیز می‌اندیشد تا جایی که امکان تفکّر را از خواننده سلب می‌کند. اما او همواره در مشاهدات خود و ارائه آن، صادق است. بی‌توجهی به تکنیک، ریزه‌کاری های کلامی و اصولاً طرح این

شیوه‌ی بیان بستگی به همین خصوصیت دارد. براهنی می‌کوشد به کمک عوامل ظاهراً چاره‌سازی مثل ترجیع بیانی ظاهراً عرفانی و دیالوگ پردازی، شعر خود را به جایی برساند اما تا موقعی که عدم رعایت اقتصاد بیانی و کمبود وجه موسیقایی و اندیشه‌ی تصویری در میان است، چاره‌اندیشی‌های او نقش بر آب می‌شود. افزون بر این گاهی مرکزیت شعر با مسائل مختلفی که براهنی پیش می‌کشد موقتاً فراموش می‌شود و او آنچنان به موضوع دیگری ـ جنگ ـ می‌پردازد که شعر کلاً در سیطره‌ی موضوعی تازه، مرکزیت دیگری پیدا می‌کند. در اینجا نیز شعر، شکل خطابی و خسته‌کننده‌ای به خود می‌گیرد:

خوزستان
هشتاد سال جهان شیر ترا نوشید
حق داری که حالا خون سرخ بخواهی
اما دوشندگان تو اینان نبودند...

(ص ۳۸)

بعضی از جملات شعر، خواننده را برخلاف تصوری که از برخی شعرهای براهنی دارد (در «مصیبتی زیر آفتاب» و «گل بر گستره‌ی ماه») با شاعری عجول و آسانگیر رو به رو می‌سازد. این آسانگیری‌ها وجه عاطفی جملات و عبارات را مخدوش می‌سازد:

ـ در پشت تپه‌ها و...و در دهات جنوب و *کلبه‌های عرب*

(ص ۵۱)

ـ اجساد *علاوه بر متلاشی شدن کج می‌شوند* (ص ۷۸)

(اجساد متلاشی و کج می‌شوند. *یا* اجساد متلاشی؛ کج می شوند

ـ (ای جوان *زیبای* شهید شده در سپیده دمان (ص ۶۰)

ـ و روی زانویت مرا بنشان ـ

و *گذشته بودن مرگ را* به من بیاموز (ص ۷۸)

ـ *شما مرده خواهید بود*، تا دیگر بار زنده شوید (ص ۳۸)

بعضی از کلمات شعر در دهان نمی‌چرخند:

چه چشم‌هایی داشتید شما پیش *از شروع شلوغی* (ص ۳۸)

نه *سطح بلکه شطح*، نه جوبار...

(ص ۶۷)

گاهی بیان کاملاً انشاگونه می‌شود:

من تو را شهید می‌خوانم

تو با شهادت تدریجی مردی

شهادت تو پنجاه و پنج سال طول کشید

(ص ۷۰)

این‌گونه آسانگیری‌ها گاهی زبان شعر را به زبان نقد و نقد شعر نزدیک می‌کند:

ـ شعرهایی هستند که شاعرتر از شعرهایشان هستند مثل شعرهای احمد و شاعرهایی هستند شاعرتر از شعرها مثل تو (ص ۲۷)

ـ برای شاعر شدن، تنها کلمه کافی نیست (ص ۲۹)

ـ هر تاریخی لایه‌ای از ناخودآگاهی دارد

(ص ۲۸)

بی‌حوصلگی در به کار بردن یکدست نکات دستوری:

خیل *موریانه‌ها* مردمک چشمتان را به *نیش می‌کشد* (ص ۳۸)

گاهی جملات شکل قصار ـ طنز می‌گیرند بی آنکه از جوهر خیال بهره‌ای برده باشند:

حتی دانته هم اینقدر شبیه دانته نبود (ص ۵۶)

انگار مردی است که پس از سکته‌ی قلبی لباس‌های قبلی‌اش را پوشیده

(ص ۵۷)

تصویر زیبا و دردناکی که در این بخش از شعر حس می‌شود با همین زبان

آسانگیر، آسیب می‌بیند و از بین می‌رود:

رخت‌ها را روی بند پهن می‌کنند
و هلی‌کوپتر می‌نشیند
باد آنچنان شکل لباس‌های روی بند را هذیانی می‌کند
که انگار چشمی حشیش زده منظره را تماشا کرده است

(ص ۵۶)

ـ هوشنگ می‌گوید چرا چیزی جز تفسیر طبری بخوانم؟
رسیده‌ام وسط جلد دوم، نثر خوبی است

(ص ۵۱)

براهنی در عین پرهیز از روشنفکرانه شدن شعر به مدرنیزه کردن آن نظر داشته است اما به‌رغم این تلاش باز هم شعر دارای بافت نویی نیست. خطاب‌ها دارای بافتی رمانتیک‌اند:

ـ ای مثل باغی از گردو... ای اسماعیل... ای ایستاده در صف...
ـ ای خوابگرد (ص ۶۱)

از بیان‌های مألوف و باز هم رمانتیک استفاده می‌کند:

ـ آه اسماعیل برادر من (ص ۶۷)
ـ وه چه لحظات زیبایی (ص ۶۱)

تصویر و روال عرضه‌ی آن متداول و معمولی است:

ـ مثل گلوله‌ای که... (ص ۳۳)
ـ سرت چه پرچم خونینی بود (ص ۱۸)
قلبی به بزرگی طشت خونین خورشید دارم

(ص ۷۳)

ظرفیت‌های بالقوه‌ی این شعر که بدان اشاره کردم علاوه بر صدمه‌ای که از فقدان نوعی موسیقی و ساز و کار ایجاز و... می‌بینند، در زیر بار بافت بیانی متداول

و مألوف کمر خم می‌کند و شعر «اسماعیل» با بافت و بیانی نه چندان نو و با شکلی نه چندان مشخص و مستقل و با زبانی نه چندان موجز نمی‌تواند شعر بلند موفقی باشد. شاعر با سهل‌انگاری‌های ظاهراً عمدی، ظرفیت‌ها و امکانات بالقوه‌ی شعر را به هدر داده است. با این وصف پاره‌هایی زیبا در این شعر بلند کم نیست:

ـ دو شانه برهنه‌ات به دو غول یک چشم می‌مانند که از پشت
پوست مرده جهان را می‌نگرند (ص ۱۳)

ـ و سادگیت کندوی عسلی بود که انگار فقط یک ملکه داشت
(ص ۱۳)

ـ ای بها فقید کلمات بر گلستان مخدوشی از دهانی افسرده
(ص ۱۴)

بخشی از شعر «اسماعیل»:

از کنار توتستان راه می‌افتند
دو تا دوتا، سه تا سه تا، و گاهی تنها،
و پشت سرشان زن‌ها و پیرمردها و بچه‌ها به فاصله می‌آیند
تمشک دندان‌ها و انگشت‌های پسرها را رنگ کرده
اتوبوس‌های سر کوچه در میان گرد و خاک پر می‌شود
و گر چه از زیر قرآن رد شده‌اند، قلب‌هاشان می‌طپد
آخرین بوسه‌ی مادر زیر چادر نرم
مادر ـ چنان مرغی که باشد نیم بسمل ـ
بعدها در طول راه، خاطره‌اش از قلب بالا می‌جوشد و لبالب با
چشم می‌ایستد
چشم‌های جوان اشک‌ها را قورت می‌دهند
و ناگهان کلمات، بوسه‌ها، تنور و تپاله و کاهگل و اسب،
و کامیون‌های که فقط صداشان از جاده‌ی دور می‌آمد،

معنی پیدا می‌کنند
و اتوبوس، بوی نا، عرق، بوسه و بوی «آه، جوان نمی‌دانی به
کجا می‌رود» می‌دهد
و این تفنگ‌ها! پس اینها تفنگ هستند؟
انگار قلم‌هایی هستند برای رقم زدن نامه‌های عاشقانه
ناشیانه به دست‌هاشان نگاه می‌کنند
واقعاً هم قرار است تیراندازی کنند؟ باورشان نمی‌شود
«کی جنگ را شروع کرد؟» بوی خیس صورت مادر از حافظه
می‌جوشد، لبالب با چشم می‌ایستد
«مهم این نیست. مهم این است که جنگ هست!» واین قدم
اول است
در شناسایی زمین، تاریخ، محبت مادر، عشق چشم‌های دخترانه
به «من» روستایی که پشت سر مانده است
و مفهوم جوان معادل مرگ می‌شود
و از قطار که پیاده می‌شوند، و به ستون یک، و بعد به صف که می‌ایستند
تازه یادشان می‌آید که در شهرهای پشت سر پاییز بود
و سوز اول، برگ‌ها را پریده رنگ کرده بود
در اینجا آسمان آفتابی است که در نیم وجبی کلاهخود می‌ایستد
«به چپ، چپ! به راست...» و از پشت تپه‌ها صدای
غرومب غرومب می‌آید پس به این زودی؟
و قلب‌ها می‌طپد
شاید در دره‌ها و تپه‌ها، فیلمی جنگی را با ابعاد آسمانی نشان می‌دهند
و عواطف انسان بوی خیار تازه پوست کنده‌ای را می‌دهد که از تُردی
قیامت می‌کند

و از تپه سرازیر می‌شوند
و بعد، صدایی شوم نزدیک می‌شود، می‌درد، می‌رود
چیزی به این درشتی و تیزی چگونه از پرده‌ی گوشی به این ظرافت فرو می‌رود و آنوفت مغز جهنم می‌شود.
و صف، بیست متری از تپه بالا می‌پرد، در گرد و غبار لحظه‌ای معلق می‌ماند
و بعد به سرعت به سوی زمین کشیده می‌شود

جوانان ده ما با هم چال شده‌اند
صف بعدی، ازکنار توتستان شما با وقار جوان حرکت می‌کند

د ـ استحاله‌ی هوا[1]

محمد علی سپانلو

الف ـ این از بدیهیات است که نیما با درک تحولات و فرماسیون‌های اجتماعی دست به تحولاتی در شعر می‌زند و از آنجا که هر تحول اجتماعی تابع قانونمندی خاصی است، تحول ادبی نیز از این قاعده مستثنی نمی‌تواند باشد. بنابراین در نوآوری ـ تحول (انقلاب) ـ نیمایی، عناصر نو، عناصر کهنه را پس می‌زنند تا به استقرار نظام زیبایی‌شناختی خاصی در شعر بینجامد.

این جدال درهر دو جهت شکل و محتوا صورت می‌گیرد، یعنی بینش تازه که برخاسته از درک درست و بنیادی مسائل اجتماعی‌ست، صور واسباب و در نهایت شکل ویژه‌ی خود را به همراه می‌آورد. با این حساب، ترک عادت‌های شعری ـ عادت‌زدایی‌ها ـ به عنوان برخوردی سطحی با عناصر شعر مطرح نمی‌شود، بلکه ستیز محتوایی ـ اندیشگی ـ (ستیز بین مضامین نو و کهنه)

---

۱ ـ ساعت امید، صص ۴۷ ـ ۴۹.

زمینه‌ساز جدال بین تعابیر و تصاویر نو و کهنه است و از آنجایی که مفاهیم در ارتباط با شرایط گوناگون جلوه‌های متفاوتی دارند، عادت‌زدایی‌ها نیز در قلمرو شعر به ناچار پروسه‌ی خاص خود را دنبال می‌کنند. بدین معنی که نه تنها تعابیر قد سرو و لب لعل جای خود را به تعابیر و تصاویر دیگری می‌دهند بلکه تعابیر و تصاویر شعر نیما و شعر نیمایی نیز در روند تکاملی قابل تصورند و برای همیشه به دستاوردهای متحول ـ انقلابی ـ خودبسنده نمی‌کنند، چرا که به درک بنیادی این تحول آگاهی دارند.

در شعر امروز ایران و شعر پس از انقلاب اسلامی با دو جریان شعر رو به روییم. یکی آن که تحول نیمایی را در شکل غیر عملی آن درک می‌کند و اشکال مشخص و در عین حال متحول شعر امروز ایران را به عنوان اشکال محتوم و آرمانی شعر می‌پذیرد و در حوزه‌هایی محدود دست به نوآوری می‌زند تا جایی که به تکرار می‌رسد ـ وفاداری به سبک و...ـ و جریانی دیگر که ضمن درک ابعاد متحول شعر نو فارسی به درک اشباع شدگی قوالب و شیوه‌های بیانی پاره‌ای از شاعران سرشناس معاصر دست می‌یابد، به شکلی که ناظر رونویسی بعضی از این شاعران از صورت‌های پیشین شعرهای خودشان است. شعرهایی که در مراحلی از تاریخ شعر معاصر فارسی از نمونه‌های موفق شعر امروز به حساب می‌آیند. حال آنکه لااقل پاره‌هایی از کارهای اخیر این شاعران، به عنوان واقعیت‌های جدید شعری ـ شعر معاصر و مدرن ـ قابل قبول به نظر نمی‌رسند.

این جریان شعری ـ جریان دوم ـ که کوشندگان آن را در بخش‌هایی از شعرشان باید کشف کرد، عادت‌زدایی را به عنوان ضرورتی عینی درک و دنبال می‌کنند. اینان با توجه به تجارب و مواریث شعر کهن و دستاوردهای شعر نو فارسی، به ایجاد نوعی شعر می‌کوشند که در برخورد نخست مردم گریز جلوه می‌کند. کوشندگان این طریق شعری، تأکید بر شیوه‌های مألوف و تابعیت از ساختارهای کشف شده‌ی شعری و ترس از تکفیر را نوعی مردم‌فریبی هنری تلقی

می‌کنند و به ایجاد شعری با ساختارهای جدید دست می‌زنند که مآلاً عادت‌زدایی را با توجه به ضرورت زمانی (تاریخی) آن محور کار خویش قرار می‌دهند واین عادت‌زدایی ها را ادامه‌ی تحول شعر نیمایی می‌دانند و نه حرکتی خلق‌الساعه و در سطح. مگر نه این است که غیر از جریان‌های افراطی بی‌دوام، شعر نو فارسی در مراحل مختلف به کشف ابعاد تازه‌ای دست می‌یابد که گاهی حتا با موازین شعر نیمایی مغایرت دارد؟ مثلاً مقوله‌ی وزن را در نظر بگیریم که در دست شاعرانی چون احمد شاملو، فروغ فرخزاد و همچنین به وسیله شاعرانی از نسل‌های بعدی... جلوه‌ای متفاوت و فعالیتی خلاق از خود نشان می‌دهد و این بدین معنی است که نوآوری همیشه با نوعی غرابت همراه است. به هر حال کوشندگان شعر امروز ایران که به اشباع شدگی پاره‌ای از جهات شعر معاصر دست یافته‌اند، بـه کشف اشکال جدید شعری همت می‌ورزند. شعری که بر بستر تجارت شعر نیمایی می‌گذرد. نتیجه اینکه این شعر فعال که درکار و ناظر عادت ستیزی‌هاست، گـاه ضرورتاً حاصل بی‌قراری شاعرانی است که وفاداری به سبک خود را امری مقدس می‌انگارند اما به هر حال عصیان نوجویی، این تقید وتعصب را حتا برای مدتی کوتاه پس می‌زند:

خورشید
نارنج میان مه است
دوشیزه‌ی قصه گو
از نقش ترنج و شکارگاه
برخاست

(سپانلو، ساعت امید، ص ۲۶)

ب ـ محمدعلی سپانلو صاحب این منظومه‌ها و مجموعه‌های شعر است. «آه بیابان»، «خاک» (منظومه)، «رگبارها»، «پیاده روها» (منظومه)، «سندباد غایب»، «هجوم»، «نبض وطنم را می‌گیرم»، «خانم زمان» (منظومه)، «ساعت امید و

هیکل تاریک»، سپانلو شاعر باهویتی است. او این هویت را از طریق بافت بیانش که رو به سوی بافت شعر سنتی دارد، و چشم‌انداز تاریخی «نگاه»اش و... کسب می‌کند. به تعبیری سپانلو درباره‌ی تاریخ می‌اندیشد و با عناصری تاریخی، نمای بیرونی شعرش را دلپذیرتر می‌کند. سپانلو بر آن است که بنایی به سبک معماری قدیم در میان ساختمان‌هایی با معماری این عصر پی افکند. اصرار سپانلو در این‌کار تا مرز تظاهر پیش می‌رود. اما این اصرار برای او فردیّتی در شعر به ارمغان می‌آورد. فردیّتی که از میان جسارت زبان، غنای ذهن و ابداعاتی ویژه‌ی او بر می‌آید، و بدین گونه سپانلو تنها ناظر «شعر فعال» امروز نیست، بلکه خود به لحاظی در این فعالیت جدید شرکت می‌جوید. سپانلو در پروسه‌ی شعر خود از مرز نوعی جسارت که واقعیت شعر او را تا سال ۶۰ نشان می‌دهد، می‌گذرد و خود شیفته‌ی همین مقدار جسارت می‌شود:

سروده گمشده‌ای هست
ترانه‌ای بی‌تسکین
بر آب رفته‌تر از آن سرود
که خوانده بود
مغی در آذر برزین
سرود کهنه‌ی کرکوی
که در کتاب کهن دیده شد
به خط کاتب دیرین
بدون نقطه و دندانه، با خطوط کور:
و ارتعاشی سنگین

(نبض وطنم را می‌گیرم، ص ۷۰)

درعین اینکه سپانلو پیرامون خود را با حفاظ کلمات و تعابیر خاص خود غیر قابل نفوذ می‌سازد، در همین قلمرو معین، فارغ نمی‌نشیند. عرضه‌ی آثار جدید ـ

اما اطمینان بیش از حد او به دستاوردهایش، شاعر را از توجه به آفاق و اشکال و موازین جدید شعر امروز باز می‌دارد. سپانلو به جای کشف حرکت‌های جدید وهمراهی جدی با آن، بیشتر به جزایر زیبای تجربه‌های پیشین خود پناه می‌برد و لمیدن بر تخته سنگ‌های زرین را بر بیم موج و گرداب‌های هایل ترجیح می‌دهد.

با این مقدمه «استحاله هوا» را مرور می‌کنیم:

«استحاله هوا» شعری تغزلی ـ تاریخی است. تغزلی، بدان جهت که فضایی عاشقانه دارد و از آن رو که در رابطه‌ای تاریخی با عناصری خاص ایجاد تصویرهای بصری می‌کند، ما را به حوزه‌ی حیاتی تاریخی فرا می‌خواند:

عطر قدیمی را
سر می‌کشم از ریشه‌های باد
با قطره‌ی خونی که از گل می‌چکد نقش نگینم را می‌آرایم.
وز عکس بانویی که از اوهام تاریخی است
با سر در شمس‌العماره‌است آنچه نقش انگار خواهم کرد
وز لحظه‌های یادگاری ساعتش را نیز...
از خواب‌ها بیدار خواهم کرد.

این شعر پیش از هر چیز به ایجاد نوعی رابطه‌ی عاطفی با خواننده دست می‌زند. ساز و کار این رابطه ما را در نقطه‌ی مرکزی شعر ـ تغزل ـ قرار می‌دهد. در همین نقطه است که ما نیز همراه شاعر «هوایی را که در گنجه‌های کهنه می‌گردد» استنشاق، و عکس‌های یادگاری را ـ ایجاد حالت‌های دیرین ـ تماشا می‌کنیم و «طرح گوزنی را به کاغذ پاره‌ی ابری»می‌بینیم و در جامه‌دان کهنه، تک بازویی را، که جان می‌یابد و مرغان مهتابی را که بر آن بوسه می‌زنند و چهر غایب را ـ یار دیرین ـ و یاران را ـ آن چهر غایب ـ که آوازی آشنا می‌خواند:

می‌پذیری این گل خوشبوی را
یا خزان عشق دشمن خوی را

و شعر با ایجاد دیالوگی که ترجیع بند آن نیز به حساب می‌آید به حوزه‌ی یک شعر نمایشی (دراماتیک) نزدیک می‌شود:

یا این گل خوشبوی

یا عشق دشمن خوی

سپانلو در این شعر نیز حرفی برای گفتن دارد. احساس و عاطفه حضور فیزیکی وزن را تا حدی کم‌رنگ می‌کند. «استحاله‌ی هوا» بیشتر از طریق درخشش ترجیعی «یا این گل خوشبوی - یا عشق دشمن خوی» و ساز و کار اندیشه‌ی مفهومی - تصویری خود و نه حتا کارکرد ایجاز به نوعی ساخت نزدیک می‌شود. ساخت نه بدان معنا که مثلاً حضور وزن و قافیه و ارتباط عناصر شعر واقعیتی اجتناب ناپذیر جلوه می‌کند، بلکه بدان مفهوم که خواننده به نحوی در دایره‌ی تلقیات شاعرانه‌ی خاصی قرار می‌گیرد، بی‌آنکه شاعر در پی ایجاد رابطه‌ی جدید با خواننده شعرش باشد. هم از این روست که شعرهای سپانلو غالباً مقصدی جز بیان مفاهیم خود ندارند. مفاهیمی که تن به پوشش زیبایی‌شناختی شعر نمی‌دهند و شاعر این گونه گستاخی‌ها را ویژگی شعرهای خود می‌داند. او به اشباع شدگی وزن، قافیه، عبارات و تصاویر آشنا و واژه‌های وزن پرکن و بافت نه چندان تازه شعرهای جدیدش اهمیتی نمی‌دهد. در «استحاله‌ی هوا» نیز ستیز سرنوشت سازی بین عناصر نو و کهنه به چشم نمی‌خورد. سپانلو که در استفاده از سنت‌های شعری چربدستی خاصی دارد، بر این ویژگی تا حدلجبازی اصرار می‌ورزد. حال آنکه به تعبیری: *«حالت یک انسان در برابر میراث فرهنگی نباید شبیه حالت یک بایگان در برابر اسناد قدیمی باشد*[1] *» «ضمن اینکه نوآوری بدون سنت (نیز) مانند عقربه‌ی دقیقه شمار بدون عقربه‌ی ساعت شمار است*[2]*»*

به توضیح نکات بالا می‌پردازم:

وزن چه یک عنصر ذاتی و لازم یا یک وجه امتیاز شعر باشد یا نباشد، در شعر

---

۱ - به نقل از پایه‌های هنرشناسی علمی. ۲ - همان.

سپانلو معمولاً پدیده یا عنصر مستقلی است که یا جوهر شعر باید آن را بپوشاند و یا به عنوان یک قالب شعری تا حدود زیادی برای شاعر تعیین تکلیف مـی‌کند. بدین گونه که وزن، مجموعاً شعر سپانلو را به ساختاری موسیقایی هدایت نمی‌کند، بلکه هر گاه او از یکی دو وزن استفاده می‌کند، وزن پیمانه‌ای می‌شود که شاعر با آن مقدار معینی آب بر می‌دارد و مقدار آب را جبر پیمانه تعیین می‌کند و نه اختیار شاعر. یعنی معانی شعر در ظرف وزن ریخته شود:

وز عکس بانویی که از اوهام تاریخی است
با سر در شمس‌العماره است آنچه نقش انگار خواهم کرد

این تصاویر اما به لحاظ بافت کهنه و کاربرد مستعمل واژه‌ها ـ ناگه ـ آسیب می‌بینند، آسیب‌شناسی این شعر را نباید تنها به این موارد محدود ساخت، زیرا شاعر در کمتر جایی به خلاف آمد عـادت، اقـدام مـی‌کند. افـعال، کـم و بـیش، گزارشگران این شعرند و گاهی حالتی خنثی دارند. مثل افعال «خواهم کرد» و «آواز می‌خواند» اما دراین مورد: «می‌بُرّم از هر عکس»، فعل «می‌بُرد» تنها نقش دستوری ندارد و یا «می‌پذیری این گل...» که فعل «می‌پذیری» حیات و سرزندگی خود را به رخ می‌کشد. در «استحاله‌ی هوا» از حالت‌های ناگهانی افعال و قـافیه‌ی نـامنتظر کمتر خبری است:

با سر در شمس‌العماره است آنچه نقش *انگار خواهم کرد*
وز لحظه‌های یادگاری ساعتش رانیز
او خواب‌ها *بیدار خواهم کرد.*

سپانلو می‌پندارد که بار امانت خود را به منزل رسانیده است در نتیجه غالباً اصالت را در حفظ دستاوردهای شعری خود می‌داند.

سپانلو عمدتاً در پس تصویرسازی نـیست. او کـه حـرفی بـرای گـفتن دارد برخلاف خیلی‌ها از تصویرسازی برای رسیدن به شعری دکوراتیو استفاده نمی‌کند و در پی آن هم نیست که شاعر شعرهای ناب باشد. او جانب هر دو شعر ـ متعهد و

ناب ـ را می‌گیرد چرا که به تعبیری: «*هم شعر ناب و هم شعر متعهد وجود دارد و جدال بین شعر ناب و شعر متعهد جدال بیهوده‌ای است*[1]». **سپانلو به قصد متحیر ساختن خواننده‌ی شعرش نیز دست به تصویرسازی نمی‌زند. او به خوبی می‌داند که:** «*ساختار لحنی اثر نیز مانند هر یک از تصاویری که در اثر وجود دارد، از گزینش واژه‌ای تصویری یا خوش منظر پدید نمی‌آید بلکه از طریق کاربرد همه‌ی انواع زبان خلق می‌شود*».

سپانلو در «استحاله‌ی هوا» به رغم شیوه‌ی مفهومی بیان، به عرضه‌ی نوعی اندیشه‌ی تصویری نیز دست می‌زند. در پاره‌ای از این شعر نیز، به جای «شنیدن» تشبیه و استعاره، نقوشی معنادار و مؤثر را «می‌بینم»:

احیاء حالت‌های دیرین را
می‌بُرّم از هر عکس و عکسی تازه می‌سازم
تا پیشتاز گله‌های آسمان باشد
طرح گوزنی را به کاغذ پاره‌ی ابری می‌اندازم

سپانلو با حذف ایجاز به ارائه‌ی نوعی اندیشه‌ی تصویری می‌پردازد که ناظر بر موضوعی مشخص و مادی است. تصویری که در بافت زبانی متداول مؤثر می‌نماید:

عطر قدیمی را
سر می‌کشم از ریشه های باد
با قطره‌ی خونی که از گل می‌چکد
نقش نگینم را می‌آرایم.

به هر حال تصویرهای شعر سپانلو هیچگاه عقیم و سترون نیست و گرچه گاهی پیچیده است اما در لفافه‌ای از سخن پردازی، پیچیده نمی‌شود. سیب سرخی نیست که کرمی را درون خود پنهان کرده باشد.

و اینک شعرِ استحاله‌ی هوا:

---

۱ - به سخن نرودا نظر داشته‌ام.

گاهی هوا در گنجه‌های کهنه می‌گردد
و در غبار هاله‌ی محبوس
ناگه
شاعری یاد آرد آوازی که می‌خوانده ست:
یا این گل خوشبوی
یا عشق دشمن خوی

گاهی هوا در عکس‌های کهنه می‌گردد
احیاء حالت‌های دیرین را
می‌بُرّم از هر عکس و عکسی تازه می‌سازم.
تا پیشتاز گله‌های آسمان باشد
طرح گوزنی را به کاغذ پاره‌ی ابری می‌اندازم.
در آسمان ملتهب از بوسه‌ی پاییز.
تک چهره‌ای می‌سازم: آتش‌زاد و باران خیز.
و می‌نهم بر کفه‌ی همسنگ بازوی ترازویی

پروانه و پرهیز:
یا می‌پذیری این گل خوشبوی
یا برگریز عشق دشمن خوی

عطر قدیمی را
سر می‌کشم از ریشه‌های باد.
با قطره‌ی خونی که از گل می‌چکد نقش نگینم را می‌آرایم.
وز عکس بانویی که از اوهام تاریخی است

با سر در شمس العماره است آنچه نقش انگار خواهم کرد
وز لحظه‌های یادگاری، ساعتش را نیز
از خواب‌ها بیدار خواهم کرد

یا این گل خوشبوی
یا عشق دشمن خوی

گاهی هوا در جامه‌دان کهنه می‌خوابد
آنگاه در یک لباس زن
غبارآلود
تک بازویی
آهسته جان یابد.
جودانه‌ها می‌روید از سرما، به روی پوست
مرغان مهتابی بر آن نک می‌زنند و دانه می‌چینند
و آبیاری می‌کند باران به نوری ناب
آن چهر غایت را

و با لبِ گویای آن آواز می‌خواند:
می‌پذیری این گل خوشبوی را
یا خزان عشق دشمن خوی را

هـ ـ فراقی ۱

منوچهر آتشی

فرض ما بر این است که خواننده‌ی این مبحث بررسی شعرهای منوچهر آتشی را در صفحات بعد همین کتاب به دقت دنبال خواهد کرد، نیز می‌داند که این قلم آن گونه که نقد بیمار شعر امروز ایران در وجه سلبی و یا ثبوتی خود بدان مفتخر است نوآفرینی و اصالت شعر آتشی یا هر شاعر دیگری را نادیده نمی‌گیرد. از این رو بی‌انصافی است که شعر فراقی ۱ از مجموعه‌ی (گندم و گیلاس، ص ۳۰) را نادیده بگیریم یا بی‌اعتنا از کنار آن بگذریم.

اگر فرضاً موظف به انتخاب تنها ۵ شعر از مجموعه‌ی «گندم و گیلاس» آتشی باشم البته از گزینش ۴ تای دیگر شانه خالی می‌کنم چرا که مثلاً (فراقی ۲، ص ۳۲) (همین جا، ص ۱۱۵) (وسوسه، ص ۱۷۵) (و مهمانسرای من، ص ۱۷۸) هر یک به گمان من چیزی از فراقی ۱ کم دارند یا از جهاتی آسیب‌پذیرند و فراقی ۱ فاقد آن کمبودها و آسیب‌پذیری‌هاست. نیز اگر به جای این شعرها موظف به

انتخاب ۳ شعر دیگر آتشی که در جاهای مختلف چاپ شده است باشم به ترتیب بهاری ۱ (گردون، شماره‌ی ۱۳۶۹/۲) پری زده (آدینه شماره‌ی ۱۳۶۹/۵) و طرح ۱ (گردون‌شماره‌ی ، ۱۳ و ۱۴ تیره ماه ۱۳۷۰) را بر می‌گزینم تا چند شعر خوش ترکیب و ساختاری که نقش ـ مایه‌های اصلی شعر آتشی را در حرکت‌های تازه‌اش نشان می‌دهد پیش‌روی خواننده‌ی شعر امروز ایران بگذارم. شعرهایی که حدوداً هم سنگ فراقی ۱ به نظر می‌رسند. فراقی ۱ این گونه آغاز می‌شود:

سپیده که سر بزند
نخستین روز روزهای بی‌تو
آغاز می‌شود

آتشی در این شعر وزن را کنار می‌نهد. حذف وزن الزاماً بدعت و نوآوری را به همراه ندارد. حسن هنرمندی در «شعرهای آسان»ش سیاوش کسرایی در شعرهای اخیرش ـ پس از انقلاب ـ و بسیاری دیگر از شاعران امروز بی‌وزنی را پیش گرفتند اما در شعر امروز «وزن» چندانی نیافتند. حال آنکه شاعرانی مدرن و اصیل ـ فروغ ـ و شاعرانی جسور ـ رویایی ـ و بر بستر نوعی وزن که منشایی عروضی ـ نیمایی دارد غلتیدند و پیش آمدند. نو شدند و نو آفریدند. بی‌آنکه به ذاتی بودن وزن در شعر معتقد باشند یا باشیم.

بی‌وزنی در شعر آتشی هویت دارد. آن دیگران با حذف وزن خودشان را نیز حذف می‌کنند ولی آتشی در این مرحله از عمر نیز این اسب لخت و چموش را رام خود می‌کند تا بار دیگر همان مناظر و مرایا را با نوعی تنوع ـ بی وزنی ـ برای ما دلچسب‌تر کند.از آنجایی که آتشی در قلمرو خود شاعری مقتدر و افزون بر این اصیل است بی‌وزنی شعر او از تعلیق و تردید در امان می‌ماند و وجه فارق خود را با ضرب ـ آهنگ شعر شاملو تجربه‌ی بی‌وزنی مفتون امینی، بی‌وزنی ساده‌گیرانه‌ی بیژن جلالی، بی‌وزنی ناخواسته‌ی احمدرضا احمدی و بی‌وزنی رایج و مستعمل گروهی از شاعران امروز ایران نشان می‌دهد.

آتشی با اعتماد به خود از اوزان برخی از شعرهای قبلی‌اش که بـه بـی‌وزنی متمایل است قدم بر جایی می‌نهد که برای ما بی سابقه و نـاآشنا نـیست. آتشـی می‌داند که نباید به این کار خود مباهات کند. اما از چشم یک منتقد یا خواننده‌ی فعال شعر امروز در مقایسه با محتاط‌کاری برخی از شاعران که به دور خود سیم خاردار می‌کشند که مبادا سبک شعرشان آسیبی ببیند این بی‌احتیاطی نوعی تحول طلبی تلقی می‌شود که از روحیه‌ای هـمچنان جـوان و گسـتاخ حکـایت مـی‌کند (همچون سیمین بهبهانی در غزل نو)

فراقی ۱ استقرار آتشی را در شعرهای بی‌وزنش نشان می‌دهد. سرآغـاز ایـن شعر ما را با تغزلی خوف انگیز رو به رو می‌سازد. سه ضربه‌ی کوتاه، سه فرشته‌ی مغموم؛ عریان و اسرار آمیز...تا در اعیان پیرامون خود جاودانگی دردی را شاهد باشیم که عمری به درازای عمر آدمی دارد چرا که:

نخستین روز روزهای بی‌تو
آغاز می‌شود

و این سرنوشت مقدر همه‌ی عاشقان جهان است. تنهایی راتاب می‌آوریم تا دیگران را با شعر خود جمعیت خاطری فراهم سازیم. «روز روزهای بی تو» مقهور و متقاعدمان می‌کند، بی‌آنکه بدانیم چرا و چگونه؟ بغض خود را که فرو می‌دهیم، به بند دوم شعر می‌رسیم:

· آفتاب | سرگشته و پرسان
تا مرا کنار کدام سنگ | تنها بیابد
به تماشای سوسنی نوزاد | به نخستین دره‌ی سرگشتگی‌هام.

در تصویرسازی این بندِ شعر نه ریاضتی در کار است و نه کرامتی. تـازگی و ابداع نیز به قول هدایت چونان «تمدنی مصنوعی» آزار دهنده نیست. شاعر، گویا چشم بر قفای کسی دارد که در سوسنی نوزاد برای ابد متواری و آفتاب در قفای

شاعری سرگردان است که درکنار سنگی به دره‌ای تاریک. استعاره‌ها و تداعی‌ها در هم جوش می‌خورند، تا فضای تصویری، حس ویـژه‌ی فـراق را القـاء کـند. وضوح معنا، یا وضوح فضا نیز از اعتبار این بند نمی‌کاهد، آن چنان که عریانی و صراحت عشق و مرگ، عظمت این دو را کاهش نمی‌دهد.

وقتی شاعری ناعارف از عرفان سخن می‌گوید، از آنجایی که عاطفه، تـخیل، اندیشه، زبان، موسیقی و بالاخره شکل نهایی شعر او با موضوع آن، تـنافر دارد، نوآوری‌های تصنعی او چنگی نیز بـه دل نـمی‌زند و بـی‌چهرگی شـعرش از دور پیداست. در این موارد، خرق عادت، حذف موازین معهود، متناقض‌نمایی در بیان و تمهیداتی از این دست، راه به جایی نمی‌برد، چرا که چنین شعری فاقد انگیزه‌ی اصـیل، یـعنی فـاقد تـجربه‌ی شـهودی و اشـراقـی است. شـاعری کـه غـرق روزمره‌گی‌هاست چگونه می‌تواند به بیان حالاتی اصیل بپردازد کـه از آن اصـلاً بویی نبرده است؟

با عقل معاش‌اندیش آیا می‌توان غمی ژرف و حال و حالتی عرفانی رادر شعر تزریق کرد و به تأثیر اسرار آمیز آن امیدوار بود؟ آتشی اما که به غریزه‌ی خلاق خود ـ در نظام بیانی مأنوس ـ متکی است غالباً در قلمرو طبیعت‌گرایی چنان به مادر ـ معشوق خود (زمین) می‌اندیشد که به عرفان زمینی خویش نـیز اسـتشعار ندارد و فراق که در زمان و بر زمین اتفاق می‌افتد و روز روزهای بی تو که آغـاز می‌شود، سهمی از عرفان ناطلبیده را نصیب شعر او می‌کند. در اینجا عرفان، زبان یکرنگی، رها شدگی، زبان شوق و جذبه و بیان «فراقی» است که در آغاز هر راه لابد به تهدید بازیگوشانه منقار می‌زند به هوا:

در اندیشه‌ی توام
که زنبقی به جگر می‌پروری و نسترنی به گریبان
که انگشت اشاره‌ات
به تهدید بازیگوشانه

منقار می‌زند به هوا
و فضا را سیراب می‌کند
از شبنم و گیاه

آتشی هر گاه خود را تکرار می‌کند، ملال آور می‌شود و بی شنونده می‌ماند. در فراقی ۱ اما به فضایی تصویری روی می‌آورد که مبتنی بر ایجاز، نوآوری و حالات روحی ویژه‌ای است ـ انگشت اشاره، پرنده‌ای می‌شود: به هوا منقار می‌زند ـ با این همه، در فضایی که از شبنم و گیاه سرشار است غمی سنگین، سایه می‌افکند، چرا که انگشت اشاره، در نهایت، تهدید بازیگوشانه‌ای بیش نیست. تهدیدکه جوهره‌ی هستی، و با ذات حیات درآمیخته است. گورکه باگهواره، عشق که با مرگ، سلام که با بدرود، و شاعرکه با روز روزهای بی تو؛ و سپیده که سر بزند؟

سپیده که سر بزند خواهی دید
که نیست به نظرگاه تو
آن سدر فرتوتی
که هر بامداد گنجشکان بر شاخساران معطرش به ترنم
آخرین ستارگان کهکشان شیری را
تا خوابگاه آفتابیشان بدرقه می‌کردند

در این بند شعر با دو نگاه نگران ناظر، هر یک در دو سوی، دور از هم، در روزی که برنیامده، و در سپیده‌ای که سر نزده است، رو به روییم. هر نگاه، غیبت ناگزیر دیگری را به تحسر نشسته است. گویا سدری کهنسال که گلی سرخ، و گلی سرخ که سدری کهنسال را... حس و غنا و تخیل که صورتی مادی به خودشان می‌گیرند ـ سدر فرتوت، گل سرخ، پروانه و... ـ سرانجام در شعر، به وحدتی اجتناب ناپذیر می‌رسند. گرهی ناگشوده درکار نیست. اما بیان تصویری ـ ساده و صریح ـ مجالی به روایتگری و روایتگرایی نمی‌دهد. تصویر، به دور از تزیین و

تکلف، طنینی محاوره‌ای همراه دارد. عناصر و اشیا، دلالتگر معصومیت و تابع جبری است که بر آن حکمفرماست. عناصر و اشیا یکی یکی وارد قلمرو خیال می‌شوند، تا در وداعی غم‌انگیز، با شاعر شریک شوند:

سپیده که سر بزند
نخستین روز روزهای بی مرا
آغاز خواهی کرد
مثل گل سرخ تنهایی
آه خواهی کشید
به پروانه‌ها خواهی اندیشید
و به شاخه‌ی سدری که سایه نینداخته بر آستانه است.

آتشی در این شعر، بی‌آنکه دست به شگرد خاصی بزند در خود تجدید نظر می‌کند. بدین معنا که از تأکید و توضیح واضحات، می‌پرهیزد و به ایجاد فضایی تصویری در هر بند، دست می‌یابد. این بندهای تصویری، تابع قاعده‌ای هنری است که ساختار شعر نام دارد. فراقی ۱ با حال و هوایی آشنا، احوالی غریب را در ما ایجاد می‌کند. از این شعر بوی دسته گلی به مشام می‌خورد که مطبوع و نیز حزن‌انگیز است. برخلاف گل‌های ساختگی که به قول فریدون رهنما سرانجام از باغ به دورمان می‌دارند:

شعر فراقی ۱ را می‌خوانیم:
سپیده که سر بزند
نخستین روز روزهای بی تو
آغاز می‌شود.

آفتاب

سرگشته و پرسان
تا مرا کنار کدام سنگ
تنها بیابد | به تماشای سوسنی نوزاد
به نخستین دره‌ی سرگشتی‌هام

در اندیشه‌ی توام
که زنبقی به جگر می‌پروری
و نسترنی به گریبان
که انگشت اشاره‌ات
به تهدید بازیگوشانه
منقار می‌زند به هوا
و فضا را
سیراب می‌کند از شبنم و گیاه.
سپیده که سر بزند خواهی دید
که نیست به نظرگاه تو | آن سدر فرتوتی| که هر بامداد
گنجشکان بر شاخساران معطرش به ترنم
آخرین ستارگان کهکشان شیری را
تا خوابگاه آفتابیشان
بدرقه می‌کردند.

سپیده که سر بزند
نخستین روزهای بی‌مرا
آغاز خواهی کرد:
مثل گل سرخ تنهایی

آه خواهی کشید
به پروانه‌ها خواهی اندیشید
و به شاخه‌ی سدری
که سایه نینداخته بر آستانه‌ات

ی ـ خاطرات من

احمد رضا احمدی

وقتی به تعبیر «ذنیست»ها پرده‌ی فهم تحلیلی و منطقی را به یکسو می‌زنیم و دیگر تلاش نمی‌کنیم که چیزها را از راه زبان و منطق و یا از راه دانش بفهمیم و بیاموزیم، شعرهای احمدی عریان‌تر به نظر می‌رسند. این عریانی مدیون نوعی «تمهید ضد تمهید» و مدیون تضاد با هر آن چیزی است که به رسم معمول، شعر از طریق آن «قوام» می‌گیرد.

«خاطرات من» شعر احمد رضا احمدی (دنیای‌سخن‌شماره‌ی‌آذر ۵۲/دی ۷۱) مدیون ساز و کار نهفته‌ی دیگری نیز هست. «خاطرات من» نوعی خاطره‌سرایی بی‌نطق و بی‌زبان است که نه از دانش کتابی و نه از سواد بصری مایه می‌گیرد، بلکه در گریز از بیان متداول محسوسات، «اتفاق» می‌افتد. در این شعر، گویا احمدی از آنچه می‌خواهد بیان شود، روی بر می‌گرداند و در این رویگردانی، صورت‌های گریزنده‌ای جلوه می‌کنند که با چشم برهم زدنی یا از دست می‌شوند و یا مسحورت

می‌سازند:

زنی را دیده‌ام
که در هنگام بمباران
میوه‌ها را برای ابد می‌شست
لباس‌های مردش را
اتو می‌کرد
دوست می‌داشت
بی آنکه پایان را بداند
میخ‌ها بر دیوار چه پهناور بودند
هنگام که قاب‌های عکس
از دیوارها رها می‌شدند

در این شعر، اشیا و عناصر، آن گونه که در کار برخی «امپرسیونیست»ها، بشقاب و... زمینه، یا وسیله‌ای برای جستجو و بررسی نقاش است، وسیله‌ای برای بیان و کشف حالات شاعر محسوب نمی‌شوند. بلکه این عوامل، در تضاد با مفاهیم مرسوم و نهفته در پشت خود ظاهر می‌شوند، تا با گریز از خود، بی‌فاصلگی و عریانی جان شعر را دو چندان کنند:

یاد دارم
کفش را آماده می‌کردم
که به دنبال سنتور در کوچه‌ها
خیابان‌ها، مرگ دوستان
بدوم
از کوچه‌ها سرازیر می‌شدم
به سوی افق می‌رفتم
افق برای عمرم کوتاه بود

این شعر نیز همچون برخی از شعرهای احمد رضا احمدی *«دیوار شرایط فهم را خراب می‌کند»* اما در پس این خرابی، با مناظری مقوایی روبه رو نمی‌شویم. هر چه هست ـ حوض، دریا، شنزار، سنتور، زن، داروهای معطر، مرگ و... ـ با صورت‌های تازه‌ای از خود، وجه دیگری از تأثر را در ما بیدار می‌کنند. گویا شاعر از دنیای مردگان بر می‌گردد، با دست‌هایی که پر از سنتور و صداست. گویا شاعر با سنتور، آغاز شکوفه، آغاز عمر، آغاز عشق را چنان در آغوش می‌فشرد و چنان با آن در می‌آمیزد، تا مرگ؛ که با هیچ دارویی مداوا نمی‌شود، این بار پی کار خود برود و گورش را گم کند. تا شعر از این پس، زندگی کند و ادای زندگی کردن را در نیاورد، و دیگران را نیز با جابه‌جایی کلمات و تصویرهای تازه «بازی» ندهد، تا شاعر در پناه سنتور از گهواره و از گور، چیزی بیش از یک شاعر موج نوی بنویسد:

من از مرگ گریخته بودم
مردان و زنان
آن طرف رود
مرا صدا می‌کردند:
من گفتم
گهواره در باران است
نوازنده‌ی سنتور می‌گفت
من اگر بنوازم
گهواره رها می‌شود

گریز از مرگ؛ عبور از شنزار، کوک کردن سنتور، چراغ ها و کفش به پا کردن را می‌طلبد ـ گریز در گریز ـ از این روی مجالی برای تفنن و «شاعری» باقی نمی‌ماند. مسیری را طی می‌کنی و طی کردن این مسیر، شعرت را از بی‌شکلی نجات می‌دهد. «خاطرات من» با انگیزه‌ی وجودی خود که اتفاق حالت‌ها را تصویر می‌کند، از نوعی شکل ناخواسته گریزی ندارد. چیزی که احمدی در بیشتر شعرهایش نه از

آن می‌گریزد، بلکه خود را از آن محروم می‌سازد. بی شکلی در کار احمدی، همیشه به دلیل عدم مفصل‌بندی موسیقایی شعر و نبود رابطه‌های ناگزیر بین «بند»ها نیست. بلکه افزون گویی‌ها، هر چند نامتعارف، بلای آشکاری است که بر سر و «صورت» شعر احمدی می‌بارد. شعر دیگری از احمدی با نام «چون به من» (نگاه نو، مهر و آبان ۱۳۷۱) این بلا را برجسته‌تر نشان می‌دهد. هر چند این شعر نیز از نوازندگان سنتور و باران و... و از تصاویر تازه بی‌نصیب نیست. در «خاطرات من» چیزها چنان که هستند نه چنان که باید باشند. ظاهر می‌شوند، با ما دست می‌دهند و راه می‌روند و می‌زیند و گویا به ما می‌گویند: *«اگر بدانید که زندگی می‌کنید، دیگر زندگی نمی‌کنید»*، تا رسیدن به ندانستگی، در این شعر احمد رضا احمدی، می‌توانیم پاره‌ای موانع را از سر راه خود برداریم. مثلاً احمدی می‌نویسد:

آن سه زن را دیده‌ام| در بعد از ظهر در کنار استخر نشسته بودند.
اگر می‌نوشت؟ «آن سه زن را دیده‌ام | بعد از ظهر کنار استخر نشسته بودند»، بهتر نبود؟

احمدی می‌نویسد: چراغ ها را دیده‌ام |که بزرگ بودند نور نداشتند | سنتور|
از زیر باران | به زیر چراغ‌ها بردیم
و اگر می‌نوشت؟... سنتور را
از زیر باران | به زیر چراغ ها بردیم

با این همه احمدی در این شعر، با نوعی شکل گرایی ناخواسته و با حیرتی منتشر از دیدار مرگ، ما را به سرآغاز جهانی می‌کشاند که سرشار از علائم و نشانه‌هایی است که از فرط صراحت، از درک آنها عاجز می‌مانیم.

اما خاطرات من:

خاطرات من گرانبها نیست

من فقط به حوض خیره می‌شوم
و عمق دریا را حدس می‌زنم
شنزارها دیده‌ام
که عطر نداشت
شب‌های دور
قایق‌های بی‌ملوانان را
که بارشان سنتور بود
دیده‌ام
که فقط ملال را از خانه و از دریا
راندند
پس به آنها سلام

آن سه زن را دیده‌ام
در بعداز ظهر در کنار استخر نشسته بودند
عطرهای جوانی
بر اندامشان پیر بود
از وطن می‌گفتند
از صدای سنتور می‌گفتند
که هنوز در خانه ذخیره است

داروهای معطر دیده‌ام
که قادرنبودند
مرگ را دفع کنند
فضای روشنی را دیدم

که ما در آن عاشق شدیم
هنگام که کوک سنتور تمام شد
نوازنده نواخت
مرگ را از آن خانه دفع کردیم

چراغ‌ها را دیده‌ام
که بزرگ بودند، نور نداشتند
سنتور از زیر باران
به زیر چراغ‌ها بردیم
من از مرگ گریخته بودم
مردان و زنان
آن طرف رود
مرا صدا می‌کردند:
می‌گفتم:
گهواره‌ام در باران است
نوازنده‌ی سنتور می‌گفت:
من اگر بنوازم
گهواره رها می‌شود

آغازی دیده‌ام
که در آغاز دو سه عطر خطرناک را
به لباسم آویختند
ندانستم که بپرسم
کدام آغاز

آغاز شکوفه بود
آغاز عمر بود
آغاز عشق بود
نپرسیدم
فقط سنتور را شنیدم
آغاز بود
آسمانی را دیده‌ام در شهرستان
که قدیم بود
شگفت و با اندوه
یاد دارم
کفش را آماده می‌کردم
که به دنبال سنتور در کوچه‌ها
خیابان‌ها، مرگ دوستان
بدوم
از کوچه‌ها سرازیر می‌شدم
به سوی افق می‌رفتم
افق برای عمرم کوتاه بود
زنی را دیده‌ام
که در هنگام بمباران
میوه‌ها رابرای ابد می‌شست
لباس‌های مردش را
اتو می‌کرد
دوست می‌داشت
بی آنکه پایان را بداند

در شب‌های بمباران یاد دارم
میخ‌ها بر دیوار چه پهناور بودند
هنگام که قاب‌های عکس
از دیوار رها می‌شدند.

مکث و مرور

الف ـ بررسی شعرهای طاهره صفارزاده

شعر پیشرو ایران، شعری درگیر با مقوله‌های هستی و هنری است؛ درگیر با نهانی‌ترین سایه روشن‌های ذهن آدمی، درگیر با تپش و ترانه‌های ناسروده‌ای که چونان اشباحی متواری در «درون» ما می‌گریند و درگیر با زبانی که در پی شکل‌دهندگی این اشباح گریزان و در به در است. درگیر با کلمه، با کلام، با رمز و راز و ریتمِ مصراع، بیت، بندها؛ درگیر با زبانی که تجربه‌ی اعصار شعری ما را دست کم نمی‌گیرد. درگیر با حوادث نامنتظر، و پنهان درون ما. این درگیری اما ـ لااقل در شعر امروز ایران ـ تا بدانجا نمی‌رسد که شعر پیشرو ما، «انسان پوچِ ساکنِ بی روحِ قرن» را رقم بزنند.

شعر پیشرو شعری است در زمان و فرازمان. در زمان؛ که اِشراف بر وقایع زمانی و زبانی دارد، و فرازمان؛ که تصعید و تبدیل مفاهیم موجه زیبایی و

توازن صوری را به گونه‌ای مشروط و محدود بر نمی‌تابد. شعر پیشرو ذاتاً شورشی و اهل خطر کردن است، به بیان وقایع کلی و محتمل تن در نمی‌دهد و بی آن که عادتی بیمارگونه به ایجاد شگفتی داشته باشد از سیم خاردار و از مرزهای تعیین شده می‌گذرد. این شعر، گاه شیوا و پیچیده است و گاه بی آنکه به رونویسی اشیا و عناصر هستی بپردازد، به صراحت و عینیت معطوف است. بر عادات و قواعد و بر تعادل و تعدیل ذهن و زبان می‌تازد و بیانگر «جناحی سرزنده» است.

شعر نیما بر این موازین منطبق است و شاعرانی که از پی او می‌آیند، یا مفسر خلاق این سرزندگی‌اند یا مقلد وجوهی متعارف از نوآوری شعر او، و یا ابتکار و ابداع فردی را با نظارت بر تجربه‌های نوین او پی می‌گیرند.

شاعران پیشرو، ناخودآگاه بر آنند که چیزی را بر تجربه‌های خلاق شعر امروز ایران بیفزایند یا عبارتی، از دنیای تجربه‌های استوار به فهم همگان، به جهان گستره‌های نامحدود معنا گام بردارند. طاهره صفارزاده که به زیبایی ناشی از کلمات به تعبیر جویس و به جنبه‌ی احساساتی عمیق هیجان کم و بیش بی اعتناست، شور نوطلبی و تجربه‌های خلاق خود را در این شعرها نشان می‌دهد:

الف ـ سفر اول (ص ۹ تا...) سفر زمزم (ص ۳۷ تا...) در خواب (ص ۶۷) شیرها...(ص ۶۷) در جشن تولد ولادیمیر(ص ۶۹) استعفاء (ص ۷۵) بادبادک‌ها (ص ۷۷) نهنگ‌ها... (ص ۷۸) و در درجه‌ی دوم، مه در لندن (ص ۷۲) عاشقانه (ص ۷۴) من بارانیم را...(ص ۸۳). همه‌ی این شعرها در «طنین در دلتا» (سال ۴۷ ـ ۴۹) آمده است.

دلتنگی (ص ۲۵) دعای بارن (ص ۴۱) کوتوله‌ها (ص ۵۵)، در «سد و بازوان (سال ۴۷ ـ ۴۸) آمده است.

سفر عاشقانه (ص۶۳) خبر سال‌ها (ص ۱۰۰) در «سفر پنجم» (سال ۵۱ ـ ۵۶) آمده است.

برای خواندن هر شعری، انگیزه و فرهنگ خاصی لازم است تا عوامل تکوینی

شعر؛ فرضاً منشأ اساطیری آن، وضع و حال ویژه‌ی شاعر، مقاصد موسیقایی و شور وجدآفرین و حالات مرموز و پنهانی رها شده در آن، در خواننده نیز آفریده شود و شکل گیرد و این زمانی است که خواننده‌ی فعال، در آفرینش اثر، با شاعر مشارکت می‌کند و شاعر خلاق نیز به یمن چنین خوانندگانی به حذف احکام و قواعدی از پیش آماده دست می‌زند و بی حکمی را چونان حکمی تازه جایگزین مسلماتی می‌کند که فقط برای خواننده‌ی متوسط تقدس دارد.

این چند شعر صفارزاده را نیز که بر شمردم مشارکت خواننده‌ی فعال را می‌طلبد، اما نه به علت دشواری و پیچیدگی آنها، چرا که این شعرها کم و بیش بافت و بیانی ساده و لحنی محاوره‌ای دارند. اما نگاه شاعر به پیرامون خود، نه اینکه ما را به بدویت آغازین اشیا و عناصر، بلکه به وجوه دیگر آن نزدیک می‌کند، به وجوهی که تصریح آن، مدیون رفتار ظاهراً ضد شاعرانه‌ی صفارزاده با کلمات و ترکیبات است. صفارزاده در این شعرها به شیوه‌ی خاص خود، شگرد فاصله‌گیری از شعر رایج را پیش می‌گیرد، تا جایی که می‌توان گفت نوآوری‌های او چیزی جز همین شگرد نیست. صفارزاده در این فاصله‌گیری از واژگان، به عنوان ابزاری سود می‌جوید تا به تعبیری *«از راه زبان، برای در هم شکستن زبان سود جوید»*. شعر صفارزاده در این تصرف و تکوین در مقایسه با شعر فروغ، از غنای کمتری برخوردار است. اما رفتار ظاهراً غیر شاعرانه و خشن صفارزاده با کلمات، علائم و اشارات و معناهایی را در شعر بر می‌افروزد، که برخی از خوانندگان غیر حرفه‌ای شعر امروز از درک این نوآوری‌های گستاخانه، معاف و معذورند. چنین خوانندگانی نمی‌دانند که عهد زئوس سپری شده و پسرش گردباد به جای او نشسته است[1]. از این رو تطبیق آنها با این دیدگاه شعری قدری مشکل می‌شود و سوء تفاهم نیز از اینجا پدید می‌آید؛ در نتیجه سردردهای عصبی ناشی از این عدم تطابق، خواننده‌ی متعارف را این بار با شتاب بیشتری به دامن عادت‌های

۱ـ نگاه کنید: «درد جاودانگی» (چاپ دوم)، ص ۲۰۰.

ذهنی‌اش پرتاب می‌کند، تا جایی که او بی هیچگونه تردیدی از خود می‌پرسد به راستی نام این چیزها را هم می‌شود شعر گذاشت؟

هر شب مرا بیدار می‌کنند
شیرهای سنگی جلو عمارت را می‌گویم
من فضای گذر توپ‌های سنگین هستم
توپ‌هاشان رنگ نقره دارد
و نفس‌هاشان هرم غریو
من از پنجه‌هاشان می‌ترسم
پنجه‌هاشان که توپ‌ها را پرتاب می‌کنند
سرم روی سینه‌ام خمیده است
سرم روی سینه‌ام به منتهای تردید رسیده است
کدام نسیم، نمناکی گرم پوستم را خواهد سترد

(شیرها با توپ‌ها... طنین در دلتا ص ۶۷)

صفارزاده پیش فرض‌ها و عرف‌های ادبی را کنار می‌زند تا با ضرباتی تازه از مشاهداتی جدید، ما را مست و مشتاق قلمرو معناهای تازه‌ای سازد. او با نفی احکام پیشین و با طرح چشم اندازی نو، نخست، ما را وسوسه و سپس، عادات شعری ما را زیر و زبر می‌کند. حاصل این بیداری اگر نه الزاماً شیفتگی به شعر او، لااقل تفهیم این نکته خواهد بود که شعر فارسی، ظرفیت‌های زبانی متنوعی دارد و این تنوع و تازگی، صرفاً به شعر شاملو و فروغ نمی‌انجامد. فروغ اما به نحو شهودی و شرقی‌تری به تکوین فضاهای تازه و نفی عادات و اخلاق نازل شعری ما همت می‌ورزد و با تصنع به هر دلیل میانه‌ای ندارد و به قول تذکرةالاولیا عطار: «*اگر خدای تعالی را با جمله معاصی بینم، دوستتردارم که با ذره‌ای تصنع بینم*[1]».

فاصله‌گیری صفارزاده، گاه با سایه‌ی کمرنگی از تصنع غربگرایی، نه غربزدگی

۱ـ تذکرةالاولیا (گزیده) محمد استعلامی، ص ۲۶۲.

تبیین و تعریف می‌شود، تا جایی که شعر او ظاهراً به ضد شعر تبدیل می‌گردد. اما این ضد شعر، بقایای احساساتی‌گری مسلط بر شعر امروز و تزیینات و تشریفات غیر لازم را از ریشه بر می‌کند و به عنوان زبانی ویژه در شعر امروز ایران مطرح می‌شود که اِشراف و احاطه بر مراحل شعر فارسی را، ساز و کاری برای حذف ابعاد غیر لازم آن می‌شمرد. طنز نیز در این میان؛ غیبت ایجاز، وزن، و وجوه مکلف و ادیبانه‌ی شعر را توجیه می‌کند و شعر با نثر فاصله‌ی ظریفی می‌یابد و گاه این فاصله برداشته می‌شود و دیگر اثری از شعر نیست، چرا که عبارات، صرفاً ناقل معنا و یا نکته‌ای طنز آمیز است. اعتبار شعر صفارزاده، مدیون سادگی راز آمیز آن است. این شعر که ظاهراً حرکتی غیر ساختاری دارد فاقد پرسپکتیو نیست و مناظر و مرایا تازگی غیر منتظره‌ای را بر ما نازل می‌کنند، تا با آن مأنوس می‌شویم، خواب از چشممان می‌پرد:

این مرده نزد برهمنان اعتراف کرده بود
اعتراف این مرده نزد برهمنان چه بود
خیره شدن به دست‌های خبازان شاید
تجاوز به ساحت یک قرص نان شاید
دیروز بر دوش آدمی ارابه‌ای دیدم
بارش مهاراجه و بانو
گفتم وحده لااله الا هو

(سفر اول، طنین در دلتا، صص ۱۱ ـ ۱۲)

صفارزاده که ایجاز را «*حذف غیر لازم و نه افراط در خلاصه کردن تجربه*» (حرکت و دیروز، ص ۳۰) می‌داند و معتقد است که «*لحن شعر باید غیر خطابی باشد و به طبیعت راحت و بی پیرایه و صمیمی یک زمزمه شبیه باشد* (همان، ص ۱۳۶) و وزن شعر امروز را همان وزن دست و پا گیر شعر قدیم فارسی می‌داند (همان، ص ۱۱۷) و شعر ناب را چیزی در حد سبک «رکوکو» در نقاشی می‌شمارد (همان، ص ۱۴۵) و

معتقد است که شعر ناب برای او «*همانقدر غیر کامل است که شعرهای پند آمیز* سعدی و میلتون» (همان، ص ۱۴۴) عملاً شعر متفاوتی می‌نویسد که تمایز آن صرفاً در انتخاب زاویه‌ی دید تازه‌ی اوست، بی‌آنکه به لحاظ جوهر شعری، بر شعر موزون، موجز و ناب و گاه خطابی برخی از شاعران معاصر برتری خاصی داشته باشد.

صفارزاده در این چند شعر برجسته، خود را مدیون فرم، آن گونه که مورد نظر نیما و شاملوست، نمی‌داند. تلقّی صفارزاده از فرمالیسم، تلقی عام و مسلط بر شعر سی چهل سال اخیر است که محتوا و فرم را جداگانه ارزیابی می‌کند و فرم را نه محتوای مادی شده و ارگانیک اثر، بل نقطه مقابل محتوا و تعهد اجتماعی شعر می‌داند. از این رو می‌نویسد:

«فرمالیست کسی است که می‌خواهد ثابت کند که اسکلت انسان در اتاق تشریح و انسان زنده‌ی متحرک یکی است و این یک تصور پوچ است» (مردان منحنی، ص ۱۲۲)

صفارزاده فرم را به عنوان مقوله‌ای بورژوایی محکوم می‌کند و به ظرافت این نکته بی‌اعتناست که محتوا می‌تواند «*انگیزه‌ای برای فرم یا موقعیت و بستر مناسبی برای اعمال فرمی باشد*». ضمن اینکه همه می‌دانند فرمالیست‌ها نیز منکر رابطه‌ی هنر با واقعیت‌های اجتماعی ـ سیاسی نیستند. برخی از شعرهای صفارزاده اما از راه دیگری جز از طریق «ناب‌اندیشی» و فرم گرایی به نوعی فرم می‌رسند. این فرم، نه صرفاً برآمده از مفصل‌بندی دقیق «بندها» و اسباب و ادوات؛ بلکه نتیجه‌ی ارجاعات درونی و تداعی‌های نهفته‌ی شعر اوست. این تداعی‌ها همه بر لبه‌ی پرتگاهی ناشناخته و غرابت‌های زبانی راه می‌روند و جذابیت رفتاری خاصی دارند:

گل‌ها ترا نمی‌شناسند
رودخانه‌ها ترا نمی‌شناسند
همسایه‌ها ترا نمی‌شناسند
درخت‌های پایه کاغذی ترا نمی‌شناسند

جیب تو پر از یادآورهاست
آزمندی دست‌ها و پرندگانی که تمبر شده‌اند
تو در وضعی نیستی که آینه‌ها را نجات دهی
روزگاری در چارچوب پنجره یک اداره به دنیا آمدی...

(یادآورد دیگر، سد و بازوان، ص ۴۵)

«*در هنر اگر انسان مقلد صرف باشد، گویی که اصلاً وجود ندارد، چون اهمیت یک هنرمند بسته به ابراز اندیشه و دریافت مستقل و خلاقیت و نوآوری اوست. من خودم را مکلف می‌دانم که همچنان که می‌نویسم، راه‌هایی را برای «چگونه نوشتن» کشف کنم. اصولاً هر هنرمندی مکلف است که به شیوه‌های بیان و ارزش‌های هنری زمان خود بیفزاید*» (مردان منحنی، ص ۱۱۶)

صفارزاده در شعرهای «کانکریت» که به تأثیرات بصری نظر دارد، به مدرنیزه کردن عناصر شعری خود می‌پردازد. نقش مایه‌های شعری او که از «رهگذر مهتاب» (سال ۱۳۳۴) بر می‌آیند و به «دیدار در صبح» (سال ۱۳۶۶) می‌رسند، به ویژه در چند شعر مورد بحث وگاه در برخی از شعرهای کانکریت، مثلاً شعر «شهر در خواب» (طنین در دلتا، ص ۵۶) برجسته و متعالی‌تر به نظر می‌رسند. شعر صفارزاده بر خلاف شعرهای فروغ که سویه‌های مختلف عاطفی ـ غنایی دارند، «فکر»ی اجتماعی ـ مذهبی، با اجرایی نو، در کار تطهیر و توجیه آشکارگی و عدم مفصل‌بندی موجز آثار اوست. اما این عدم ایجاز و میل به شرح بیان؛ دست ما را می‌گیرد و بر کرانه‌های ناآشنایی گذر می‌دهد و زبان ویژه‌ی او، عادات ذهنی ما را بر هم می‌زند. هر چند گاه، تصور نوعی روشنفکر بازی در عرصه‌ی زبان، احساس ما را قدری کدر می‌کند. اما «فکر ـ شعر»های او که تن به موج بازی‌های موسمی نمی‌دهند و به تعدیل و تعارف قناعت نمی‌ورزند، ما را همچنان بر سر شوق نگهمیدارند، تا بار دیگر، جوانب تازه‌ی شعر او را که از سر عادت بی‌اعتنا از آن گذشته‌ایم در ذهن خود بیافرینیم و با زبان او الفت تازه‌ای برقرار سازیم:

دلمان تنگ شده است
برای خاکی که خوب می‌شناسیم
برای تقلبی که خوب می‌شناسیم
نان
نان خودمان
تعارف تعارف خودمان
هوا
هوای صبحگاهی خیابان‌های تنگ دیروز خودمان
خواهرم می‌نویسد کارت‌های زیبا به مقصد نمی‌رسند
اما امنیت نامه‌ی سفارشی هم غم انگیز است
ما باید به خانه‌هامان برگردیم
و چهره‌های شاد را بر صفحه‌ی تلویزیون تماشا کنیم
آنها ما را به شکیبایی دعوت خواهند کرد

(دلتنگی، سد و بازوان، ص ۲۵)

صفارزاده از جمله شاعرانی است که ظرفیت‌های بیانی شعر فروغ را در می‌یابد وجه محاوره‌ای و غیر ادیبانه‌ی آن را انتخاب می‌کند و با هوشمندی از کمند اسارت آن می‌گریزد. ادا و دلفریبی شعر فروغ، در کار صفارزاده جایش را به عفافِ کلمات و ترکیبات می‌دهد، در نتیجه با در هم شکستن صورت‌های متحجر و با اجرایی تازه در شعری که دیگر ویژه‌ی او نیست، ممتاز نمایی می‌کند.

صفارزاده هیأت ظاهری، حرکات، اعمال و عواطف متعارف را در شعر رها می‌کند و با تکیه بر نوعی اندیشه‌ورزیِ درونی شده‌ی طنزآمیز، از ترویج خرافه‌های نو ـ تصنع و تجرید ـ به تعبیر رولان بارت، اجتناب می‌ورزد. اما همان گونه که نشان خواهم داد تکرار، تأکیدهای غیر لازم و در نتیجه سطحی شدنِ بیان خیرخواهانه اشعار او را توجیه نمی‌کند.

در «سفر عاشقانه» که یکی از شعرهای نامتعارف و برجسته‌ی صفارزاده است، لحن روایی، اشارات تصریحی، و وصف مستقیم امور، با عیاری از نامأنوسی سنجیده می‌شود که از لایه‌های درونی و بافت و بیان نامتداول شعر بر می‌آید:

سپور صبح مرا دید
که گیسوان در هم و خیسم را
از پلکان رود می‌آوردم
سپیده ناپیدا بود
دوباره آمده‌ام
از انتهای دره‌ی سیب
و پلکان رفته‌ی رود
و نفس پرسه زدن این است
رفتن
گشتن
برگشتن
دیدن
دوباره دیدن
رفتن به راه می‌پیوندد...

(سفر عاشقانه، سفر پنجم، ص ۶۲)

شاعران نزدیک بین و همه‌ی آنانی که در اماکن آفتابی، در سایه‌ی مراد خود به راه می‌افتند و خمیازه می‌کشند آیا چیزی بیش از یک نسخه بدل به حساب می‌آیند؟ تصادفی نیست که پروست با تجارب انبوه رمان نویسی پشتِ سر خود می‌گوید: «*حتا یک بار هم یکی از شخصیت‌های داستانی من پنجره‌ای را نمی‌بندد، دست‌هایش را نمی‌شوید، و جمله‌ی تعارف آمیزی بر زبان نمی‌آورد*[1]».

۱ـ به نقل از «عصر بدگمانی» ص ۷۴.

«سفر عاشقانه» و چند شعری از این دست، بدعت را با ایجاد شگفتی درنمی‌آمیزند و مدیون آرایه‌ها و پیرایه‌های ادبی هم نیستند، و فاصله‌گیری از صورت‌های منسوخ، گاه با غلیانی ناگهانی و گاه با تکان عاطفی شدیدی همراه می‌شود که مرز میان شعر و نثر را طی می‌کند و شعر می‌ماند:

درخت را بردند
باغ را بردند
گوش را بردند
گوشواره را بردند
اما جد جد مرا
عشق را نبردند

(سفر عاشقانه، سفر پنجم، ص ۶۵)

در این‌گونه شعرهای صفارزاده، ابهام از میان عینیت‌ها بر می‌آید و این ابهام، نیازی به توضیح و بازگشایی ندارد. وقتی عناصر شعر، ظاهراً بر جای معهود خود نمی‌نشینند و متکی به روابط و مفصل‌بندی‌های کلاسیک نیستند، نوعی ابهام که جایی در صنایع ادبی هم ندارد خود را پیش می‌کشد. این ابهام، در کنار ظواهر امور و روزمره‌گی‌ها شکل می‌گیرد، جذب شعر می‌شود و در سطح باقی نمی‌ماند. این ابهام از پرتاب سنگریزه‌ای در برکه‌ای زلال، زندگی هندسی ـ هنری خود را آغاز می‌کند:

در کوچه‌های اول حرکت
دست قدیم عادل را
بر شانه‌های چپ خود دیدم
و بوسیدم
و عطر بوسه مرا در پی خواهد برد
سپور صبح مرا دید

که نامه را به مالک می‌بردم
سلام گفتم
گفت سلام
سلام بر هوای گرفته
سلام بر سپیده‌ی ناپیدا
سلام بر حوادث نامعلوم
سلام بر همه
الا بر سلام فروش

(سفر عاشقانه، سفر پنجم ۶۴)

این ابهام از کنار اساطیر نیز می‌گذرد و اساطیر به عنوان میراثی مشترک در شعر صفارزاده غبارزدایی می‌شود و شعر او سرانجام آمیزه‌ی کم و بیش متناسبی از تصریح و تلویح می‌نماید. این ابهام، گاه برآمده از قطعِ روابط ظاهری شعر نیز هست که غالباً با نوعی ترس و جذبه همراه است:

فریادهای لفظی
تنور قوم لوط است
پرواز آفتاب لب بام است
مقصد به گم شدن و تاریکی دارد
شاعر باید شاعر به واقعه‌ی هستی باشد
و نبض واقعه‌ی هستی باشد

(سفر عاشقانه، سفر پنجم ۶۹)

در شعر صفارزاده انتظام ذهن، نه تابع تبیین و تداعی عناصر متجانس، بلکه پیرو نقش‌مایه‌های مشخص و عمدتاً متعارفی است که بیانی متعارف را اصلاً تاب نمی‌آورد. شگرد گستاخانه‌ی بیان او، تفرقه و تلون عناصر شعر را توجیه می‌کند و وحدت صورت و معنی شعر، نه با تشکّل موجز و معماری ناب گرایان، بلکه با

تعدیل نوعی بیان سوررئالیستی قابل تصور است. و این همه بدان معنا نیست که حتا موفق‌ترین نمونه‌های شعر صفارزاده از عبارات زائد و توضیحات اضافی مبراست. صفارزاده می‌داند که شعر معاصر به *«روان‌های کم نیرو و کم حرارت احتیاج ندارد»* از این رو نه با غنا و ظرافت فروغ بلکه گاه با عدول حسابگرانه از ظرافت‌های کلامی، شور نوطلبی را با صورتی از شعر درمی‌آمیزد که خود نوعی صورت نامتعارف و یا بی‌صورتی (بی شکلی) است و صفارزاده، هر چه نَفَس دارد در همین ظاهراً بی‌شکلی می‌دمد و نگران این نکته نیز نیست که شعرش را غیر موجز و صیقل نیافته به حساب آورند، چرا که همین صیقل نیافتگی، پر از جسارت و بدعت و شگفتی غیر مصنوع است و انتظام ذهن شاعر بر چنین زمینه‌ای قابل تبیین است.

«شعر پیشرو همین که رام بداهت انقلابی شد، از حیات خویش در می‌گذرد و مرگ را پذیرا می‌شود[1]*»* و این سرنوشت بسیاری از شعرهایی است که صفارزاده نه الزاماً بعد از انقلاب، بلکه در طول حیات شاعری خود سروده است. پیداست که هدف انکار مؤلفه‌های محتوایی شعر صفارزاده که عمدتاً بر زمینه‌های عدالتخواهی و اندیشه‌ورزی اُستوار است، نیست. چراکه چندین شعر مورد تأیید این مقاله نیز از همین درونمایه‌ها و معانی مشترک، متأثر است. صفارزاده از جمله شاعرانی است که در عمر شعری خود، مدام به بسط و انسجام مؤلفه‌هایی می‌پردازد که در نخستین آثارش نیز مشخصاً مطرح است. او تکلیفش از ابتدا با خودش روشن است. تقدیر این دسته از شاعران این است که به کشف ظرفیت‌ها و به تشکّل جهاتی از شعر خود بپردازند که محورِ مشترک همه‌ی آثار آنان است. مجموعه‌ی «رهگذر مهتاب» (سال ۴۰ ـ ۳۵) طرح معانی متعارف و مفاهیم موجه و معقولی را در می‌افکند که فاقد جسارت‌ورزی‌هایی نیست که سر از «طنین در دلتا»، «سد بازوان» و «سفر پنجم» در می‌آورد و در نهایت چهره‌ی شعر پیشرو را رقم می‌زند.

۱ـ رولان بارت، نقد تفسیری، ص ۹۶.

«بیعت با بیداری» (سال ۱۳۵۶) که شعرهای ۷۵ ـ ۶۵ شاعر را در برمی‌گیرد، شعر تهاجم و مقاومت است. این شعر، چونان شعر دوره‌ی مشروطیت نمی‌تواند صرفاً دل در گرو وجوهِ ناب و ارزش‌های زیبایی‌شناختی داشته باشد، که در دوران تأمل و در خلوتی خاص سروده می‌شود. این شعر معترض، فقط به انتقالِ مفاهیم و به شلیک معنا می‌اندیشد. شعر دوران انقلاب اگر زیبایی‌های صوری و کارکردهای زیبایی‌شناختی را امری تجملی و مبتنی بر دروغ تلقی کند، توجیه پذیر است. چرا که درگیری هنرمند با مفاهیم و مدلول‌های سرنوشت ساز، مجال هر گونه ناب‌گرایی را از شعر می‌گیرد و این در حالی است که به قول کامو *«می‌دانیم که همیشه هنگامی که محکومان پارو می‌زنند و در طبقه‌ی پایین کسی از حال می‌رود می‌توان بر عرشه‌ی کشتی آواز خواند. اگر چنین هنری در برابر چنان شور بختی‌هایی بخواهد به زندگی تجملی خود ادامه دهد، این را باید بپذیرد که پایه‌ی آن جز بر دروغ نیست*[1]».

در «بیعت با بیداری» حساسیت‌های مذهبی شاعر در کار تاریخ مداخله می‌کند و شاعر که در کار یکسره‌کردن تکلیف خود با یاران دیروز و احتمالاً دشمنان امروز نیز هست، از شعر صرفاً به عنوان وسیله استفاده می‌کند، و زبان شعر او با احتیاط و حسابگری و نوعی تعهد سارتری کنار می‌آید. بدین معنا که این بار شاعر و نه الزاماً نویسنده *«مسئول گزینش واژگان و در نتیجه مسئول ساختن معناست»*. هر چه هست «بیعت با بیداری» شعرهایی را در بر می‌گیرد که در بند ایجاد لذت هنری نیست. بلکه به جنبه‌ی انتفاعی کلام ـ تأثیر بخشی اجتماعی ـ می‌اندیشد، تا ناخودآگاه نقطه‌ی مقابل نظر فلاسفه‌ای قرار گیرد که به سودمندی شعر اعتقادی ندارند و آن را بی‌منظور و بی‌غایت می‌شمرند. «بیعت با بیداری» به تطهیر روحی شاعر و تصعید مسائل روزمره نظارت دارد. از این رو، باز صدای پای وزن به عنوان وسیله‌ی نقل و انتقال معنا شنیده می‌شود و این در حالی است که می‌دانیم صفارزاده به طور مبالغه‌آمیزی به جنبه‌ی تخدیری وزن می‌تازد: *«آگاهی به همین*

۱ـ تعهد کامو، ص ۷۹.

حس بزرگ، یعنی خاصیت تخدیری و افیونی وزن که ادبیات را پر کرده، مرا بیش از هر چیز متقاعد کرد که باید وزن را کنار بگذارم چرا که من در شعر به حرکت و انرژی که خون و نبض زندگی امروزند معتقدم».

(حرکت و دیروز، ص ۱۲۰)

با این همه، صفارزاده به وزن بر می‌گردد:

ما هیچگاه از خوف آنچه پشت نقاب است فارغ نبوده‌ایم
ما هیچگاه از مکر آنچه پشت نقاب است
ایمن نبوده‌ایم
تاریخی از نقاب پشتِ سر ماست

(ص ۵۸)

«بیعت با بیداری» با ساز و کارهای تعرضی خود نمی‌خواهد مؤید گفته‌ی این نقاش اسپانیایی باشد: *«من یک نقاشم و تصور می‌کنم اگر چند گلی را از دستبرد حوادث حفظ کنم و به دست آیندگان بسپارم کافی است. و این را در حالی می‌گوید که دفاعی موفقیت‌آمیز از جمهوری اسپانیا ممکن بود جان میلیون‌ها تن را نجات دهد. این پندار که همه‌ی این چیزها سیاست است و هنر با آن سر و کار ندارد مسلم شمردن این تصور است که هنر به جهان بشری نمی‌پردازد[1]»*

«مردان منحنی» (شعرهای ۵۷ ـ ۴۹) یکی دیگر از مجموعه شعرهای صفارزاده است که پیش از «طنین در دلتا» (۴۹ ـ ۴۲) سروده شده است و برخی از شعرهای این کتاب می‌تواند پیشزمینه‌ی شعرهای «بیعت با بیداری» باشد. در شعرهای این کتاب نیز با شاعری جسور و نوآور رو به رو نیستیم. این شعرها در واقع تکرار «بند»های متوسطی از «سفر پنجم» و «طنین در دلتا»ست. در چندین شعر برجسته‌ی صفارزاده، نگاه تازه و نحوه متفاوت بیان، خود موجد تفکر و کشف ابعاد اندیشه‌ورزی شعر اوست. در اینجا اما موضوعات شعری، صرفاً برآنند

۱ـ رنه ولک به نقل از «چشم اندازی از ادبیات و هنر» صص ۸۷ ـ ۸۸.

تا کمبود وجه زیبایی‌شناختی این آثار را توجیه کنند. این شعرها در حوزه‌ی تصویر، و یا فضا سازی، قانونگذاری نمی‌کنند، بلکه پیرو قوانینی جاری و متعارف‌اند. شاعر در دوایر مفاهیم عقلی خود محدود می‌ماند و انرژی خیال و ذات هنری شعر او غایب است. از این رو شکاف محسوسی بین تقریر مفاهیم و تحریر هنر دیده می‌شود. این شعرها در پرتو مکاشفه و یا شهود هنری شکل نمی‌گیرند. در این شعرها، صفارزاده گویا به تعدیل منش و تغییر سجایای جسارت آمیز شاعرانه‌ی خود می‌پردازد. شاعر که طبق عادت پیشین خود، گاه با بیان نکته‌ای ظریف، بر سر شوق می‌آید، در اینجا ناگهان سر از بیانی در می‌آورد که بیشتر به شوخیِ توأم با طنزی ژورنالیستی نزدیک است:

ما آن ستارگان بلندیم
همراه با رسیدن شب می‌رسیم
شب را شکسته‌ایم...
با آن وزیر برق بگویید
در روزهای تار و تباهی
از ما بخواهد
ما جلوه‌های نور زمانیم
ما شب شکن چراغ‌های جهانیم

(ص ۵۶)

صدور احکام عام، شیوه‌ی بیان حاضر و آماده، پرحرفی و نکته‌پرانیِ گاه ظریف که از کنار شعر می‌گذرد، خطوط اصلی شعرهای «مردان منحنی» را نشان می‌دهد. پیشرفته‌ترین شعر این کتاب «آوار زلزله» است که آن هم رونویسی عجولانه‌ای از برخی از شعرهای «سد و بازوان» و «طنین در دلتا» ست. فضای شعر که در بخارست شکل می‌گیرد و اسامی بن، الکه، گوستاو و... نیز نتوانسته این شعر را از تعلیق و تکرار نجات دهد. در نتیجه زبان، روابط کهنه‌ای با فضای جدید

زندگی برقرار می‌سازد و واقع‌گرایی این شعر، در نهایت، فاقد انرژی زیبایی‌شناختی ویژه‌ای است:

در راهرو
ما در مشایعت مهمان هستیم

بن
الکه
گوستاو
طاهره
تینا
ما در مشایعت مهمان هستیم
مهمان چند روزه‌ی دنیا
یک شام در سکاها
یک حرف در رهایی
یک عمر در جدال

(همان، ص ۳۱)

دیدار در صبح (شعرهای ۶۵ ـ ۵۹) حدوداً تازه‌ترین سروده‌های صفارزاده است. این کتاب در واقع ادامه‌ی شیوه‌ی بیان «مردان منحنی» است، با همان سهل‌انگاری‌هایی که صفارزاده در شعرهای اخیرش بدان مبتلاست. در اینجا نیز موضوع گرایی، حرف آخر را می‌زند و شاعر، بیشتر بر آن است که به این موضوعات، مشروعیت اجتماعی ببخشد. وجوه منسوخ این شعرها احساس همدردی را در ما ایجاد نمی‌کند. این شعرها میان تعقل و نوعی تخیل نازل شاعرانه سرگردانند و از صورت بندی حسی و شکلی خاص بی‌بهره‌اند. این آثار بیشتر به لحن خطابی و به استدلال منطقی تن در می‌دهند تا به لذتی هنری، و کلاً رونوشتی از مدلول‌های اجتماعی ـ سیاسی‌اند. داوری‌های شاعر نیز، مجال تمتع هنری

بی‌واسطه را از خواننده می‌گیرد.

از این مجموعه، «سفر در آینه‌ها» را که شعری طولانی است و تاریخ سال ۶۵ را بر خود دارد بر می‌گزینم که هم حدوداً تازه‌ترین شعر صفارزاده تا این تاریخ است و هم می‌تواند نمایانگر وجوه تکراری دیگر شعرهای این کتاب باشد. در این شعر، ظاهراً آینه‌ای را در برابر دهان محتضری گرفته‌اند تا نحوه‌ی نفس کشیدن و مراحل نزدیکی به مرگ او را معلوم کنند:

آینه را به روی دهانت گرفته‌اند
فرزانگی
نهاد حق طلبی است
تنهایی بیابان را دارد
تو رد پای بیابانی
در اغتشاش جاده‌ی تاریخ
سلطه گران تو را به تحیر سپرده‌اند

(سفر در آینه‌ها، دیدار در صبح، ص ۱۶۱)

این شعر که از نوعی وزن ـ مفعول فاعلات ـ با اندکی تعدیل و تغییر برخوردار است، رویکرد صفارزاده را بار دیگر به وزن نشان می‌دهد. در عین حال وزن این شعر نقشی منفعل دارد و بود و نبودش فرقی نمی‌کند. چرا که در اثر بخشی لحنی و تشکل موسیقایی آن بی‌تأثیر است. بی حالتی و یا بی شکلی وزن در اینجا محسوس است. در شعرهای برجسته‌ی صفارزاده اما این بی‌شکلی، به دلیل نوآوری‌ها و فضاسازی‌های تازه و بدیع، کم و بیش نادیده گرفته می‌شود. چرا که وقتی او وزن را کنار می‌نهد، شعرش زمینه را برای گفتگوهای انفرادی و یا لحن ویژه‌ای فراهم می‌آورد. در شعر «سفر در آینه‌ها» وقتی شاعر فقط نماهای درشت از پیرامون و عکس‌های فوری از جوانب زندگی می‌گیرد، تغییر و تبدیل وزن را چیزی در حد رفع خستگی مطرح می‌کند نه چونان بستری مناسب برای سیلابی

که چشم ما را به رقص شگفت آب، و گوش ما را به موسیقی عظیم و غافلگیر کننده‌ی آن وادارد. وقتی تصاویر و تعابیر و دیگر خصوصیات این شعر، رشته‌ی عادات ما را نمی‌گسلند، یکنواختی وزن نیز ملال‌آورتر می‌نماید:

تیر سخن
زیر ترکش حق می‌آمد
شکار و مقصد حق
ناحق بود
و تو شکل کینه‌ی بیگانه
در دادگاه توطئه و تزویر
وکیل از خودشان است

(همان، صص ۱۷۲ ـ ۱۷۳)

افزون بر این «سفر در آینه‌ها» با آسیب‌پذیرهای دیگری نیز رو به روست:

الف ـ تأکید نه لحن شعر را مؤثر و نه تصاویر را برجسته‌تر می‌کند. گویا شعر با محدودیتی رو به روست که عبور از آن ناممکن است. این تأکیدها ضربه‌ی واقعیتی را پشت سر ندارد:

آیینه انتظار نَفَس دارد
نفس تو
کز آرمان به ذهن و دلت پیوسته

(همان، ص ۱۶۲)

ب ـ نوعی ناپیوستگی که متکی به بیانی خطابی است. این را هم می‌دانیم که ساده‌ترین راه برای طولانی کردن شعر، استفاده از بیانی خطابی است. در این مواقع، صفارزاده، کمتر شاعر و بیشتر خطیب است. از این رو صرفاً به طرح غیر خلاق مقوله‌های اجتماعی بسنده می‌کند:

ای سرزمین

ای سرزمینی
تو آن ستاره‌ای از خاک
افتاده روی خاک
تمام تشنگی بودن
به قمقمه‌ای می‌پیوندد
که هیچگاه
لب‌های خشک حقیقت را
یاری نکرده است

(همان، ص ۱۶۳)

ج - در این شعر به تعبیر لوکاچ، گویا «*دستگاه اداری وظیفه‌ی شعر را تعیین می‌کند*» چرا که ابراز عقیده‌ی صرف، «شعریت» اثر را پس می‌زند و شاعر که در سایه‌ی وجدان نا آرام خود راه می‌رود به تعبیری این بار نه به برج عاج که به معبدهای سیاسی پناه می‌برد. شاعر می‌خواهد با این شعرها مدافع ستمدیدگان باشد و از شوربختی آنان سخن می‌گوید.اما سخن گفتن، حتا از عشق و آزادی، با سرودن شعر نباید یکی گرفت. بی آنکه بر آن باشیم تا روح شاعر و ارواح همه‌ی هنرمندانی را به محاکمه بکشیم که مثلاً از انسان در بند سخن رانده‌اند و یکراست سراغ مثلاً «فرانسیسکو گویا» برویم که چرا تابلو رنگ و روغن سوم ماه مه ۱۸۰۸ را با توجه به وقایع اوضاع و احوال روزگار خویش کشیده یا «دلاکروا» که چرا «یورش آتیلا» را آفریده و یا ویلیام بلیک که چرا جنگ «۱۸۰۵ و یا پیکاسو که چرا «گرنیکا» را...؟

اما در عین حال بیانِ موزونِ مفاهیم اجتماعی، با شعری که قائم به ذات خویشتن است فرق بسیار دارد:

و او که از قساوت نان می‌داند
می‌داند که استقلال

در هر دیار
مقهور جهل و نفس خود است
منکوب آز و سلطه‌ی بیگانه است
ای زخمی زمانه
یغماگران
به نقشه‌ی ملک تو خیره‌اند

(همان، ۱۶۸)

د ـ صفارزاده در این شعر به نحو آزار دهنده‌ای خود را تکرار می‌کند. این نوع تکرار، برآمده از اندیشه‌ای منطقی و منثور است. ابتدا به نثر اندیشیدن، سپس بیان مقصود، با زیور و پیرایه‌ی وزن. همینجاست که «هگل» هم صدایش در می‌آید: «*چنین روالی فقط به آفرینش یک شعر بد می‌انجامد، چه با چنین عملی آنچه باید در تولید هنری قطعاً در وحدت جدا نشدنی خود، معرف ارزش باشد، مراعات نمی‌شود*[1]».

هـ ـ آینه، آمیزه‌ای از عرف و عادت قوم و قبیله، به عنوان تم شعر، نتوانسته وحدت و گیرایی آن را ممکن سازد. چراکه افزون بر تکرار و تأکیدهای غیر مؤثر، تصاویر و تشبیهات متوسط، این ارتباط بالقوه را، نامحتمل می‌سازد: «بذر کلام»، «تیر سخن»، «دادگاه توطئه»، «گلوی فکر»، و...

در واقع این شعر به بهانه‌ی موضوع آن که ظاهراً عناصر و تداعی‌هایی را نه به صورتی اجتناب‌ناپذیر به خود فرا می‌خواند، بی‌ضرورتی ساختاری، طولانی شده است، شاعر نیز با نوعی پایان بندی قابل پیش بینی و تقریباً تعلیمی، سر و ته آن را هم می‌آورد:

تو از تهاجم تزویر خیره‌ای
در حیرت از نفس خویش مانده‌ای
کایینه از غبار نفس خالی است

۱ـ هگل مقدمه‌ای بر زیباشناسی، ص ۸۱.

ور نه تو زنده‌ای
یقین با توست
اهل یقین همواره زنده‌اند
آیینه را بیهوده روی دهانت گفته‌اند

(همان، ص ۱۷۹)

آثار اخیر صفارزاده، رنگی از تصورات، بویی از مقاصد سیاسی‌اجتماعی او و مایه‌ای از احکام عام را با خود دارد و فاقد غنایی فردیت یافته و قوه‌ی خلاقه‌ی حساسی است که سابقه‌ی یک شاعر پیشرو را پشت سر خود دارد. صفارزاده با این شعرها غالباً نسخه‌های حکیمانه‌ای می‌نویسد.

ب ـ بررسی شعرهای یدالله رؤیایی

بیانیه‌ی شعر حجم که به حاشیه‌ی تاریخ ادبیات معاصر رانده می‌شود، آنچه از آن به جا می‌ماند فقط رؤیایی است. بی انصافی است اگر نگوییم پاره‌ای از انحراف‌های مقطعی شعر امروز مدیون بیانیه‌ی شعر حجم است! این تجربه‌ی شعری بنا به ماهیت خود که از «اراده و قصد» شکل می‌گیرد، از تصنع روبر نمی‌تابد و آنجاکه تن به عادات و رفتارهای متداول نمی‌دهد، با بلند پروازی نسبتی می‌یابد. باید حمید عرفان را یادگار شعر حجم بدانیم. عرفان اما در طول این سال‌ها، شیوه عوض می‌کند و از زیر لوای «حجمی»ها در می‌آید.

شعر رؤیایی بر این مبانی استوار است:

الف ـ درگیری با لغات ـ موسیقی کلمه، حرکت تصاویر و تداعی و... ـ

ب ـ عادت‌شکنی یا آشنایی‌زدایی در بیان، ایجاد تصاویر و فضاهای نامتعارف، تصرف در نحو و...

ج ـ فرم گرایی ـ رعایت ایجاز، پیوند ارگانیک بین آحاد و عناصر و دوایر

تصویری شعر و... -

رؤیایی با تأکید بر این مؤلفه‌ها شعری را ارائه می‌کند که به لحاظ غریبه‌سازی زبان و بیان، اگر نه سرزنده و غنی از احساس؛ منحصر به فرد و ممتاز است. او که کمال زیبایی‌شناختی شعرش را در شکل و فرم می‌بیند، جز در مواردی اندک از لحن گفتار و زبان روزمره دوری می‌کند. حیات مرموز کلمات را که سرشار از تداعی و تصاویر است، کشف می‌کند و عطش او در کلمات تسکین می‌یابد. رؤیایی برای رسیدن به شعر ناب، فراتر از واقعیت حرکت می‌کند، چرا که به گفته‌ی او *«شاعرانی که در واقعیت‌ها زیسته‌اند، هرگز شعر ناب نگفته‌ند، آن‌ها گزارشگر واقعیت بوده‌اند*[1]*»* رؤیایی به پیشداوری خواننده‌ی معمولی وقع چندانی نمی‌نهد. او در پی مشارکت خواننده در تکمیل شعری است که در نظر اول و گاه در نظر چندم هم، تاریک و پیچیده است. گویا از نظر رؤیایی به تعبیر یکی از فرمالیست‌های روس، بدون سرپیچی از قاعده‌ای زبانی، شعری وجود ندارد. رؤیایی از چیزی «حرف» نمی‌زند. بلکه در پی ترسیم اشکال و عناصر و در نتیجه تجسم فضایی است که همه چیز در آن رنگ و صدایی تازه دارند، و برای نخستین بار به چشم می‌آیند. در شعر رؤیایی همه چیز به فرم می‌انجامد و این از برجستگی هنر زبانی اوست. فرم اما در کار رؤیایی از حس و عاطفه کمتر مدد می‌گیرد. بدین معنا که کلمه و موسیقی، تصویر، ارتباط اجزاء و پیوند عناصر شعر، صرفاً با اراده‌ی شاعر به وحدتی ارگانیک می‌رسند. فرم در کار رؤیایی به درستی در پی نجات فکر از قبح تکرار است: *«نفس کشیدن حرف در فضایی که خود آن حرف است، ننشستن در یک سر ارتباط، بلکه موضوع ارتباط شدن*[2]*»*.

ویتگنشتاین به راسل می‌نویسد: *«فکر نکن هر چه را که تو نمی‌توانی بفهمی، مزخرف و بی‌معنی است»*. خواننده‌ی شعر رؤیایی نیز به خوبی می‌داند که در نیافتنی‌های او از چنین شعری، الزاماً به معنی بی معنی بودن آن نیست. حل

۱ـ از سکوی سرخ، ص ۲۸۲.　　۲ـ همان، ص ۳۵.

مشکل‌ترین جدول روزنامه اما، لذتی هنری به ما نمی‌دهد. رؤیایی با تأکید بر فرم و وجوه پیچیده‌ی شعر خود، می‌خواهد ارتباطی تازه با خواننده برقرار کند. این ارتباط تازه، گویا در قبال مکنونات درونی شاعر وظیفه‌مند است. این مکنونات اما در حین معاشقه‌ی کلمات و به فرمان شاعر و نه بنا به ضرورت روحی او صورت می‌گیرد. آنچنان که مثلاً تصویر و یا هر بندی از شعر فروغ از میان معاشقه‌ی کلمات بر می‌خیزد. در شعر رؤیایی کلمه برای کلمه، تصویر برای تصویر، فضا برای فضا و فرم برای فرم است. و هیچ هدف مترتب و از پیش اندیشیده شده‌ای نیز بر شعر رؤیایی حاکم نیست. و این از وجوه مثبت شعر اوست. این ویژگی آیا وجه حسی شعر او را نیز تضمین می‌کند؟

روزی شخصی از مانه می‌پرسد قهرمان این پرده‌ی تو کیست؟ مانه در جواب می‌گوید: «*قهرمان هر پرده‌ای نور است*». در کار رؤیایی هر کلمه، هر تصویر و هر شیء برای خودش قهرمانی است. اما زندگی این قهرمان حساب و کتابی دارد. این قهرمان‌ها در همه حال به فرمان رؤیایی مثل ماشین آهنی به راه می‌افتند و دل که در شعر فروغ و پیش از آن در شعر حافظ و مولانا و باباطاهر غوغا به راه می‌اندازد، در این جا خاموش است. تصادفی نیست که رؤیایی با غبن کاملی می‌نویسد: «*او (فروغ) از دل حرف می‌زند، همانطور که من به این غبن برخوردم که حرف دل در شعر من کم است*[1]» رؤیایی می‌کوشد که این کمبود را به هر قیمتی جبران کند. او گاه با تصرف در نحو و با بیانی پیچیده خواننده را دچار حیرت می‌کند. پل والری می‌گوید: «*این خود حیات من است که دچار حیرت گشته است*». رؤیایی حیرتی مصنوع و فریبنده را به شعرش پیوند می‌زند.

رؤیایی غالباً در تفرد بخشیدن به دو نوع شعر ماهر است:

الف ـ شعرهایی که چیزی جز تجرید و انتزاع نیست.

ب ـ شعرهایی که به گفته‌ی خود او «*به درون نبوت می‌دهد، تا از نداهای درونی*

۱ـ از سکوی سرخ، ص ۸۷.

جهت بگیرد[۱]». ندای درون رؤیایی در واقع همان طغیان زیبایی در گوشه‌هایی از شعر اوست، که سخنوری را به جوهر زیبایی‌شناختی شعر و به انتزاع محض بدل می‌کند، و نظامی ارتباطی را از منظری نو در شعر برقرار می‌سازد. بیشتر «شعرهای دریایی» و «دلتنگی‌ها» و تک و توکی از کتاب «از دوستت دارم» در این ردیف قرار می‌گیردند در این شعرها، رؤیایی، عوالم جدیدی را کشف می‌کند و اشکال و مفاهیم قطعی را پس می‌زند و رموز معماری شعر را با چیزی غیر قابل انتقال درهم می‌آمیزد و نه به سوی نظامی فکری بلکه به سوی نظام زیبایی‌شناسی خاصی پیش می‌رود. مدرنیسم نیمایی را با نوعی امپرسیون در عالم نقاشی نزدیک می‌کند. قریب و غریب و معرفت بصری و سمعی را با هم در می‌آمیزد و ادراک ویژه‌ای از شعر مدرن را به دست می‌دهد. در حاشیه‌ی بیشتر این شعرها گویا این تئوفیل گوتیه است که می‌نویسد: *«هنر فایده‌ش چیست؟ زیبا بودن، آیا همین کافی نیست؟»*

شب، در گریز اسب سیاه
یک صف درخت باقی می‌ماند
در چهار کهکشان نعل،
یک صف درخت
بی شیهه می‌گذشت

رگ بریده دهان باز کرد و ریخت
افق دراز،
دراز
دراز لخته لخته، دراز مذاب

(دلتنگی‌ها، صص ۲۶ ـ ۲۷)

۱ـ همان، ص ۴۲.

از آنجایی که در کار رؤیایی حرکت و هیجان، چیزی جز دقت و گزینش الفاظ و غافلگیر کنندگی تصاویر نیست، در بیشتر موارد راه‌ها به نوعی آبستره ختم می‌شود. رؤیایی، گاه گونه‌ای مسیر را بر خود تحمیل می‌کند، در نتیجه با وظیفه‌ای ویژه روبه رو می‌شود ـ توجیه هر نوع کاربرد نامتعارف و شیوه‌های بیانی نامانوس ـ

با این همه آیا تضمینی در کار است تا رؤیایی در خلوت، به ساده لوحی برخی از اصحاب خود که شعرهایی همچون «هفته سوراخ» او را دست به دست می‌برند، از ته دل قهقه‌ای سر ندهد؟

شنبه سوراخ
یکشنبه سوراخ
سه شنبه سوراخ سوراخ سوراخ
چهارشنبه حرکت سوراخ‌ها
پنجشنبه سوراخ‌ها همه روی راه
جمعه همه سوراخ‌ها در چاه

(سکوی سرخ، ص ۱۴۴)

از مدرنیسم دم زدن آیا تقید و التزامی را در خصوص این بارقه‌های ناگهانی [۱] به همراه دارد؟

چه کسی از شاعری که ذهنی پیچیده دارد می‌خواهد با وضوح بخشیدن به مفاهیم، به تعدیلی در شیوه‌ی بیان تن در دهد؟ذهن رؤیایی اما اقلیمی چندان تاریک و پیچیده نیست ـ ترسیم مناظر و مرایا، بیان جسمیت و... ـ نقطه‌ی عزیمتی اینچنین بی گمان پیچیدگی برخی از شعرهای او را توجیه نمی‌کند. «هفته سوراخ» وشعرهایی از این دست اما نه از منظر ساختاری پیچیده، بلکه به لحاظ دست کم گرفتن شناخت خواننده‌ی حرفه‌ای قابل اشاره است.

۱ـ از سکوی سرخ، ص ۱۴۷ «من این شعر را پنج سال پیش در حضور دو سه دوست‌شاعری که در خانه من بودند، نوشتم»

رؤیایی از کتاب «از دوستت دارم» به بعد به نظر می‌رسد که به اصطلاح چیزی در دست و بالش نیست. چرا که در همین چند شعر بعد از «دلتنگی‌ها» نیز با تفنن الفت تازه‌ای می‌یابد. در این شعرها گرچه شاعر به تناسب برونی اجزاء می‌اندیشد، مانوس و متعارف‌ها را رها و قلمرو وجودی خاصی را دنبال می‌کند، اما در واقع از حدی به حدی دیگر نمی‌رود. او در رابطه‌ی نحوی با کلام در پی عشقی ممنوع است و شیوه‌ی سنتی ارتباط را پس می‌زند، اما این تمهیدات، چیزی جز اقدامی آگاهانه نیست. رؤیایی «شعر به خود» می‌گوید و به تعبیر تریستیان تزارا شعر در میان دو لب او سروده می‌شود. از کتاب «از دوستت دارم» به بعد، رؤیایی می‌کوشد از شیوه‌ی بیان پیشین خود فاصله بگیرد اما از آنجا که او به فصلی تازه و شورانگیز در حیات ذهنی خود دست نیافته، به جابه جا کردن کلمات و تصاویر و...اکتفا می‌کند. از این رو حس و حال برخی از «شعرهای دریایی» و «دلتنگی‌ها» را جز در دو سه شعر «از دوستت دارم» از دست می‌دهد. این سخن اما بدان معنی نیست که بر شعر و شعور متعارف تکیه کنیم و لحن تازه و مؤثر او را که نتیجه‌ی همین تغییر زاویه‌ی دید است، منکر شویم. هر چند صناعات جدید این شعرها، تعمیم تجریدی‌ترین دریافت‌های پیشین اوست:

من با گذر از دل تو می‌کردم
من با سفر سیاه چشم تو زیباست
خواهم زیست
من با به تمنای تو
خواهم ماند.
من با سخن از تو
خواهم خواند

(از دوستت دارم، ص ۵)

شعر «تاب» از مجموعه‌ی «از دوستت دارم» قابلیت انتزاعی تصویر را به خوبی

جذب می‌کند و مکاشفه در زبان که برای رؤیایی روشی ویژه در نگارش است در آن به اوج می‌رسد. در این شعر رؤیایی به درستی مدیون تجربه‌های زبانی خویش است، نه مدیون تفکر آن‌گونه که فروغ، شاملو و نیما هستند. شعر «تاب» ادامه‌ی وجوه مثبت شعرهای «دریایی‌ها» و «دلتنگی‌ها» ست:

از ترس بودم
از شرم بودم
از سایه‌ی کنار تو بودم
دست من از سکوت پهلوهایت بود
و آن مایع تپنده‌ی محبوس
از پله‌های مردانه بالا می‌رفت
وقتی که در فضای عظیم ترس
در لثه‌ی کبود تو دندان‌های دیوانه‌ام را
کشف کردم
چون برج کاه سوختم
و لثه‌ی تو احتضاری حیوانی داشت
ماه برهنه حاشیه‌ی شن گریست
و مایع حیات مرا برد
از ترس بودم از شرم بودم
از فرصت تمام شدن
از حیف، از نفس بودم
وقتی که پر
در ناف نور گذر می‌کرد
گفتی تمام منظرهایت را
پرت کن

اما من،
باغی در آستان زمستان بودم

(جسمی، از دوستت دارم، صص ۶۹ ـ ۷۰)

رؤیایی برای شاعر مشخصاتی را در نظر می‌گیرد: الف ـ متفکر باشد «*اندیشه‌ای را در شعر تعقیب و دنیایی مطابق میل خود خلق کند و بدان بیندیشد*» ب ـ برای خودش «*یک قیافه و یک چهره بسازد. یک نمودار و طبع اجتماعی و حتا ضد اجتماعی که در نهاد اوست، در شعر حفظ کند*[1]».

رؤیایی به «از دوستت دارم» که می‌رسد با قیافه و چهره‌ای مشخص، دنیایی مطابق میل خودش را پیش رو دارد. اندیشه نیز همان دلمشغولی شاعر به کشف غنای اندام آدمی است و مغازله با الفاظ و تصاویر، بسط موسیقی شعر نیمایی ـ نه بدان گونه که در مورد رؤیایی مبالغه می‌کنند ـ و ایجاد فضاهای پیش بینی نشده در شعر او نشان می‌دهد که این شاعر نوآور و مدرن، چهره‌ای کاملاً غیر اجتماعی دارد. در شعر رؤیایی، کمبود خلاقیت شهودی نیز نشان از آن دارد که هیچ چیز از حوزه‌ی زندگی شخصی شاعر فراتر نمی‌رود. گرایش‌های کامجویانه ـ وسوسه‌ی اروتیسم و... ـ مؤید این نکته است که شعر رؤیایی ذره‌ای مدیون حیات جمعی بشر نیست. او همه‌ی درهای جهان را به روی خود می‌بندد تا در «*حوضچه‌ای شیشه‌ای*» محصور بماند. اما به تعبیر یونگ: «*در اثر هنری آن چیزی حائز اهمیت است که از قلمرو شخصی هنرمند فراتر می‌رود و از روح و قلب هنرمند به مثابه‌ی انسان، روح و قلب نوع بشر را مخاطب قرار می‌دهد*» از سویی رؤیایی می‌نویسد: «*شاعر به عنوان یک انسان حساس نمی‌تواند در برابر مسائل بشر معاصر بی تفاوت باشد، بلکه چون از دیگران حساس‌تر است، از یک ناروایی بیشتر رنجه می‌شود*[2]».

کمتر شعری اما از رؤیایی سراغ داریم که در برابر مسائل بشر امروز حساس و یا وظیفه‌مند باشد. درد اصلی رؤیایی اینجاست که می‌گوید: «*زبان شهوی، در*

۱ـ هلاک عقل به وقت اندیشیدن، ص ۲۲۹. ۲ـ از سکوی سرخ، ص ۳۴۸.

جریان‌های شعری هفت هشت سال اخیر متروک مانده» و این را درست در سالی می‌گوید که درخشان‌ترین شعرهای اجتماعی ـ سیاسی را فروغ و شاملو و اخوان سروده‌اند.

رؤیایی خطر کردن در زبان را از نیما و یحتمل از مالارمه می‌آموزد و از عشق به انسان نخستین درس را هم نمی‌داند و این دیگر صاحب «فیه مافیه» است که می‌گوید: *«نمی بینی در مجنون و در فرهاد از عاشقان، که کوه و دشت را گرفتند از عشق زنی»* رؤیایی مثل آن شاعر مدرنیست آمریکای لاتین که اتاقک زیر شیروانی خود را برج دیده‌بانی جهان می‌دانست زندانی اتاق کار خویش است. او شیفته‌ی جمال و منظری نیست، و فقط به آرمانی کردن خود ـ نارسیسم ـ می‌اندیشد. تصادفی نیست که در جواب کسی که می‌پرسد شما کی هستید آقای رؤیایی بی درنگ جواب می‌دهد: «من حادثه هستم[۱]».

رضا براهنی در مورد یکی از «لبریخته‌ها»ی رؤیایی می‌نویسد: *«در این شعر، موسیقی کلمات، عملاً به دنبال نوعی هندسه‌ی موسیقایی است. طوری که می‌توان تصویری را که نوع قرارگرفتن کلمات، به صورت درونی، در آدم ایجاد می‌کند، تبدیل به نوعی معماری کرد. در اینجا موسیقی، دست به ساختن منحنی خود زده است. و حالا خود شعر:*

وقتی که فرار
رسم در دایره کرد
در دایره رسم
رسم برگشتن
و گشتن
تا شکل فرار
گم در رسم شود

(شعر ۱۱۱، *لبریخته‌ها*، ص ۱۱۵)

۱ـ از سکوی سرخ، ص ۳۳۳.

براهنی ادامه می دهد: «*در واقع این شعر، کلمات را در حال ترسیم کردن یک دایره نشان می‌دهد. هر فراری یک دایره است چون فرار در دایره است، در واقع فراری است گم، ذهن و عین، نیت و عمل در یکدیگر غرق می‌شوند. فضا، فضای هندسی است و ارجاعاتش همان خود است*[1]». مطلق کردن اینچنین اشعاری تفنن‌آمیز که سازنده‌ی آن حتا به لحاظ کارکردهای موسیقایی، شعرهایی بهتر از آن را «ساخته» و پرداخته است، جز بدآموزی به ویژه برای نسل جوان چه حاصلی همراه دارد؟ منتقد و دوست گرامی من از کدام هندسه‌ی موسیقایی در این شعر کوتاه حرف می‌زند؟ شعر متوسطی که دقیقاً بر افاعیل عروضی ـ بگو عروض نیمایی ـ و نوعی اعنات یا لزوم مالایلزم ـ بگو ترجیع و تکرار کلماتی نظیر گشتن، دایره و... بنا شده ـ آیا جای این همه تعریف و تمجید دارد؟ آیا این مبالغه‌ها، زمینه‌ساز ادعاهایی از این دست نیست، رؤیایی می‌گوید: «*من در کنار شعرهای به وزن عروضی، وزن‌های تازه‌ای هم آورده‌ام که در عروض سابقه نداشتند*[2]». رؤیایی از کدام وزن تازه حرف می‌زند؟

می‌دانیم که بیشتر شعرهای رؤیایی براساس افاعیل عروضی و در بحور معروفی چون مضارع، مجتث، رمل و... «ساخته» شده است. رؤیایی اما همچون چند شاعر پیش از خودش فروغ، آزاد و نیز آتشی و اسماعیل خویی، برخی از اوزان مرکب را قابل انعطاف دانسته و از امکانات موسیقایی آن به درستی استفاده کرده است. مگر کارهای خود براهنی شعرهای محمد مختاری و شکسته بسته‌های راقم این سطور در نسل بعد، به توسع بخشیدن به اوزان نیمایی نظر ندارد؟ با این حساب رؤیایی استفاده کردن از امکانات موسیقایی اوزان عروضی را با ابداع اوزان تازه اشتباه گرفته است. رؤیایی مغازله با اوزان عروضی ـ نیمایی را تا «لبریخته‌ها» دنبال می‌کند:

ما مقصد آب را نمی‌دانستیم
که آب

۱ـ آدینه، شماره‌ی ۵۵ ـ ۵٦ نوروز ۷۰.
۲ـ از سکوی سرخ، ص ۳۵۴.

طول زیبایش را به ما نداد
اندام نهرها مدام
ورق می‌خورد
با توشه‌ای از نگاه و بی از دست
مامست
پیاده بر رطوبت روح
در ساقه‌های جست و خیز می‌ماندیم
و در طرف دیگرِ آب
آن رابطه‌ی رونده پاهای پریدن را معنی می‌کرد

(شعر ۱۵۱، *لبریخته‌ها*، ص ۱۵۹)

تأیید شتابزده‌ی «لبریخته‌ها» گره‌ی ابهامات خواننده را کورتر و تفنن صرف را به جای شعر مدرن به ما قالب می‌کند. کم و بیش می‌دانیم که اعتبار رؤیـایی در فاصله‌ی شعرهای «دریایی» و «از دوستت دارم» در سرودن شعرهایی مثل «هفته سوراخ» نیست. در «لبریخته‌ها» نیز از ترس اینکه مبادا به تحجر محکوم شویم، نباید در مبالغه، آنهم درست در مورد مصنوع‌ترین شعرهای این دفتر از هم سبقت بگیریم، شعرهایی از این قماش:

اداره تن
اداره‌ی حرف تن
تن در اراده‌ی حرف نو
نو می‌شود

(شعر ۹۵، *لبریخته‌ها*، ص ۹۹)

و یا این شعر که در نوع خود، رابطه و فضایی نامتعارف را هم عرضه می‌کند، چه چیزی بر اعتبار رؤیایی می‌افزاید:

راه از تو می‌آید بر تو

راه از من می‌آید بر من
در جلوه‌ی مجهولی می‌آید ناگاه
بر راه تو از من خندق می‌خندد
و راه
می‌افتد
می‌افتد بر خنده‌ی خندق راه
چیزی دیگر در تو با من می‌افتد

(شعر ۲، لبریخته‌ها، ص ۶)

آیا ترس عقب ماندن از قطار مدرنیسم، ما را وادار می‌کند تا شعری را که شدیداً مقید به درکی سنتی از قافیه است آوانگارد بشمریم؟

آمدنت رشد برگ
که نمی‌نشیند *جایی*
نه در تماشای من
نه در تکان شاخه *می‌آیی*
در برگ رفتار رشد کند است
وقتی تمام حوصله‌اش را برگ
از دست می‌دهد
و شاخه از دست می‌شود
تا با رسیدن تو، رشد برگ
جایی میان تماشا بنشیند *معنایی*

(شعر ۹۰، لبریخته‌ها، ص ۹۴)

در «لبریخته‌ها» نیز به تعبیر آندره برتون، الفاظ با یکدیگر بوس و کنار می‌کنند، در نتیجه نوعی معنا متولد می‌شود. این معنا پیش از آنکه مدیون مشاهدات درونی شاعر باشد، نتیجه‌ی ممارست دست اوست که گاه فورمول آن را برخی از شاعران

متهم به «شعر ناب» از رؤیایی می‌ربایند. «لبریخته‌ها» همچنان که در مقابل دریافت فوری خواننده سماجت می‌ورزد، حداقل دارای دو وجه بیانی- شکلی است. وجهی از آن به شعر «هفته سوراخ» و وجهی دیگر به چند شعر برجسته از «شعرهای دریایی» و «دلتنگی‌ها» و یک دو شعر از «از دوستت دارم» نظر دارد. و در این میان اشعاری نیز که به تعریف رؤیایی از شعر حجم نزدیکتر است، کم نیست و به تعبیر رؤیایی، شعر حجم: *«در همان حال که از طول عبور می‌کند، از عرض و عمق نیز می‌گذرد. یعنی برای رسیدن به ماوراء واقعیت و فرار از آن از سه بعد امور و اشیا، حجمی می‌سازد و جهش می‌کند، در این جهش جای پایی از خود نمی‌گذارد*[1]».

این دست‌های افشانده بر گیسوان افشان
سرگیجه‌های درخت را به کجا می‌برند
وقتی در انتهای هوا انتظار سم
و چشم‌های فسفری گربه
میدان هولناک عقربه را
نزدیک کرده است
و گیسوان افشان بر دست‌های افشان
هول کمین لحظه‌ی آخر را دیدند
و از درخت سرگیجه ناگاه
بر صفحه‌های فسفری ساعت افشان شدند.

(شعر ۶۶، لبریخته‌ها، ص ۷۰)

در کنار این شعرهاست که رؤیایی گاه مؤثرترین «لبریخته‌ها»یش را می‌نویسد:

وقتی که سایه بر سردار
می‌ماند
در پای دار

۱- همان، ص ۲۷۹.

همهمه‌ها سایه‌وار
صورت پنهانند
پیچیده با سئوال
که با سئوال نمی‌مانند
با چشم‌ها گسسته به پیغام
لب‌ها شکسته بر خط حامل
و گوش‌ها علامت استفهام.

(شعر ۱۵۴، *لبریخته‌ها*، ص ۱۶۲)

شعرهای سرد، کلمه بازی‌ها، شعرهای متوسط، و شعرهایی که در را به روی خود بسته‌اند و تافته‌های جدابافته، همه رو به سوی «هفته سوراخ» رؤیایی دارند. در این بخش از شعرهای رؤیایی، حذف روایت، تصرف در نحو، و دیگر شگردهای شاعرانه،در تلاش‌اند که شعر را مدرن جلوه دهند. سردی اما برجا می‌ماند، چرا که رؤیایی غالباً با «دست سرد» می‌نویسد. و اگر شعر مدرن صرفاً متکی به دست و به غریبه‌سازی ارتباط‌ها باشد، برخی از این شعرها، زیباترین رابطه‌ها را برقرار می‌سازند:

انگار در آن سوی شفاف
ناچاری هست
ناچاری ارتباط
این سو که منم
ناچاری را از شیشه گذر می‌دهم
و شیشه میان ما
می‌ماند
من رو به روی تو می‌نشینم اما
انگار در آن سوی شفاف هنوز

ناچار مرا این سو می‌جویی

(شعر ۷۰، لبریخته‌ها، ص ۷۴)

شعر مدرن اصیل ـ شعر جان ـ گرچه باز هم مشتاقان کمی دارد اما سرانجام بین مردم جا باز می‌کند. اما شعری که در پی مخاطبی موهوم می‌دود، جز اینکه در بین روشنفکران، عوامفریبی کند، چاره‌ی دیگری ندارد. با این حساب به رغم توصیه و تأکید منتقدین محترم، شعری اگر به دل ننشست، چه کسی را باید مقصر اصلی دانست؟ شاعر و یا خواننده‌ی حرفه‌ای؟

رابطه‌ها و فضاسازی‌های مدرن آیا می‌تواند «شعریت» اثری را تضمین کند؟ مثلاً این لفظ سرد، کدام دیوانگی و درد را عریان می‌سازد؟

دیوانه درد دارد
چیزی که روی خط مجهولی رد می‌شود
در درد جایی برای ماندن دارد
دیوانه با صدای زبانش
بیگانه می‌شود.
بیگانه درد دارد
چیزی که روی خط معلومی
در جهل گام می‌رود
بیگانه را شریک دیوانه می‌کند
و در دهان درد صدای زبان
هم دام می‌شود هم دانه می‌شود.

(شعر ۱۲۴، ص ۱۲۸)

شگفت اینکه مدعیان مدرنیسم، بی‌توجه به خطوط اصلی شعر رؤیایی، متظاهرانه بر آثاری از او انگشت می‌نهند که به ندای درون به تعبیر خود رؤیایی نیز پاسخ نمی‌دهند. و درک ندای درون شعر رؤیایی، لمس خطوط زیبایی‌شناختی

شعر اوست که به نوعی حس بی‌نظر نیست. هر چند این حس کمتر قرابتی با احساس جمعی بشر امروز نداشته باشد. به هر حال رؤیایی را در جایی باید جستجو کرد که دانسته‌های تکنیکی او به تفنن نمی‌گراید و شعر او «مرمر و مجسمه»شعر پارناسین را کمتر به یاد می‌آورد. در شعرهایی که ادامه و اجرای تازه‌ای از همان چندین شعر جا افتاده پیشین اوست:

از دور دست عبور می‌کنم و
دور دست را به چنگ نمی‌آورم
وقتی که دور دست طی می‌شود
طی می‌کنند گامم را
زیباهای سریع فرسخ‌ها
و جای دیگر در دوردست دیگر
با گام‌های دوشیزه می‌خوابند
وقت عبور از دور دست
با گام‌های طی شده، دست خالی می‌گوید
پس دورهای رام کجا می‌آرامند؟

(شعر ۱۵۲، *لبریخته‌ها*، ص ۱۶۰)

ج - بررسی شعرهای رضا براهنی

این درست است که وقتی ساختارهای محیط اجتماعی دگرگون می‌شود، پیکره‌های ادبی نیز به نوعی دگرگونی تن در می‌دهند؛ اما اثر هنری نیز همچون یک نظام اجتماعی، در درون خود با تقارن و تقابل عناصر و در نتیجه با کارکردها و ساز و کار خاص خود رو به روست. بنابراین یک اثر هنری به دور از دگرگونی‌های اجتماعی نیز صرفاً نقشی انفعالی و ایستا به عهده ندارد. چرا که عناصر و تصاویر تازه و ابداعی نیز، عمر هنری ـ تاریخی خود را سپری می‌کنند و نوآوری‌ها در ستیز با مراحل سپری شده، حیات و مرگ را در عرصه‌ی هنر می‌آزمایند. از این رو ناب‌ترین لحظات هنری (شعری) نفی اشباع شدگی را به عنوان نوعی قانونمندی پذیرا می‌شود. و این نه بدان معناست که خلاقیت‌ها و نوآوری‌های اکنونی ناگزیر و یکی پس از دیگری روانه‌ی بایگانی‌های تاریخ ادبیات و یاتاریخ هنر می‌شوند بلکه در واقع این تقارن و تقابل و این نوها و نوترها، تولدهای مدام هنری را در اشکالی نو آیین‌تر جشن می‌گیرند. نوآیین‌ترین و ناب‌ترین اشکال هنری نیز

همان‌طور که منتقد معروف رولان بارت می‌گوید الزاماً تن به بی‌رنگی نمی‌دهند. حتا فرمالیست‌های روس نیز انکار نمی‌کنند که هنر با واقعیت اجتماعی رابطه دارد. اشاره به این واقعیت اما الزما طرح بررسی جداگانه‌ی فرم و محتوا را که موضوعی پیش پا افتاده است؛ به میان نمی‌کشد. چرا که حتا نظریه‌پردازانی همچون آونرزیس و برخی رئالیست ـ سوسیالیست‌ها نیز تلویحاً بر اهمیت فرم و ساختار هنری تأکید می‌ورزند و این جدا از مقوله‌هایی در این باب است که هگل در مورد روابط باطنی شیی که قابل انطباق با روابط درونی که اثر هنری است مطرح می‌کند، و یا محتوا را شکلی می‌داند که به مضمون تبدیل شده و شکل را محتوایی می‌داند که به صورت شکل در آمده است. نظریه‌پردازان مارکسیست نیز به فشردگی و ایجاز و به نوعی صورت ـ «کیفیت والای هنر» ـ نظر دارند و به هوشیاری خواننده و درک روابط پیچیده‌ی اثر ـ اثری که از نظر آنان برای زحمتکشان به وجود می‌آیداهمیت بسیاری قائلند. علاوه بر این مارکس هم با ساده کردن اثر هنری و تبدیل قهرمان یک اثر به «سخنگویان و مبلغان ساده‌ی اندیشه‌ی حاکم بر زمانه» موافقتی ندارد. دیگر همه این را می‌دانیم که به تعبیر آدلر:

«خواندن کتابی ارزنده و مهم صرفاً برای کسب آگاهی از محتوای آن همان اندازه کار عبثی است که آدمی از قلم خودنویس برای بیرون آوردن کرم‌های خاکی از زیر خاک استفاده کند».

طبعاً اعمال جزمی و سطحی مفاهیم اجتماعی ـ سیاسی تضمین کننده‌ی اصالت یک اثر هنری به ویژه شعر نیست. هر شعر جدا از نوعی وحدت ارگانیک، فرم منسجم و تشکیل ساختاری، فاقد ارزش زیبایی‌شناختی است. و ساختار یعنی نظام. *«در هر نظام همه اجزاء به هم ربط دارد، به نحوی که کارکرد هر جزء به کل وابسته است. و کل نظام به کل اجزاء می‌چرخد. عین ساعت. در هر نظام هیچ جزیی نمی‌تواند بدون اجزاء چنانکه هست باشد. به همین جهت، کل نظام بدون کارکرد اجزاء قابل درک نیست... [1]»*

۱ـ نقد تکوینی، ص ۹

با این حساب اندیشه‌ورزی مورد نظر من، یا تفکر شعریت یافته، صرفاً بیان چیزی اجتماعی و یا انقلابی نیست که بر سطح شعری متوسط و غیر ارگانیک شناور می‌ماند. چرا که در این صورت اعتبار مصادیق برون شعری، تعیین کننده‌ی ارزش زیبایی‌شناختی یک اثر محسوب می‌شود. در حالی که شیوه‌ی بیان، بافت کلمات، منطق درونی و بالاخره ساختار یک اثر هنری است که حقیقت آن را نشان می‌دهد، و این حقیقت را هدایت خودمان، صمیمانه‌تر از هر کس دیگری توضیح می‌دهد: *«آدم یا حرفی دارد یا ندارد. وقتی حرف دارد، بهترین شکلی را که با حرفش جور در می‌آید، انتخاب می‌کند».*

بخشی از شعر معاصر ایران با درک اهمیت فرم، این نکته را به خوبی دریافته نیست که مجرد و منفردترین ـ نه الزاماً مصنوع‌ترین‌اثر هنری، بیرون از شرایط اجتماعی ـ سیاسی قابل تصور است. حتی خلاف‌آمدترین آثار شعری به لحاظ فرم؛ در نهایت رنگی از شرایط جامعه می‌پذیرد. «بی‌رنگی» و حتی انفعال در برابر وضع موجود نیز، خود «رنگی» به حساب می‌آید. ناب‌ترین جلوه‌های روح انسانی، آثار عرفانی، شطحیات و یا آثاری که کلاً زاییده‌ی کشف و شهودهای هنری است، با شرایط اجتماعی ـ سیاسی بی رابطه نیست. هیچ استدلالی نیز نمی‌تواند شاعرانی را که در بازی معهود شعر به اصطلاح ملتزم شرکت نمی‌کنند؛ کنار بگذارد. وفاداری به فطرت شاعرانه، اساس خلاقیت هنری است، اما تأکید بر وجوه مصنوع و در نتیجه منحط برخی آثار، به عنوان فرم گرایی، بیش از هر چیز، دست کم گرفتن اهمیت فرم و ساختار در شعر امروز ایران است.

«نسیم و خاکستر» (دنیای سخن، شماره‌ی ۳۸، بهمن ۶۹) تا این تاریخ در شمار شعرهای تازه‌ی دکتر رضا براهنی است. این شعر موضوعی، نقطه‌ی عزیمت خود را بر مدلول‌ها و واقعیاتی ملموس و معتبر بنا می‌کند. واقعیاتی تراژیک که کم‌کم به شکل مشاهدات روزمره‌ی مردم درآمده است: جنازه‌ای بر روی دست‌ها ... و گروهی عزادار که جنازه را تشییع می‌کنند... براهنی می‌خواهد چنین صحنه‌ای

را فضاسازی و بر ارجاعات حسی خود تأکید کند. از این نظر با شعری انسانی و سیاسی ـ اجتماعی و اصطلاحاً اندیشه‌ورز رو به روییم. اما آیا انتخاب چنین موضوع و یا زاویه‌ی دیدی کافی است تا هر شعری شایسته‌ی چنین صفتی باشد؟ و آیا شعریت اثر، تنها در گرو نوع موضوعی است که بر می‌گزینیم؟ و آیا موسیقی شعر، ایجاز، لحن مؤثر، تمهیدات و نوآوری، آشنایی‌زدایی و بالاخره عوامل ساختاری و افزون بر این فطرت شاعرانه عواملی نیستند که موضوع شعر را پس می‌زنند، تا شعری غیر موضوعی اما مؤثر آفریده شود؟ و در این میان‌گاه، پیچیدگی و راز آمیزی که ویژه‌ی شعر غیر موضوعی است، آیا نقش موضوعی را به عهده نمی‌گیرد، که در واقع نه موضوع، بلکه ضربه‌ی اصلی، نقطه‌ی عزیمت و انگیزه‌ی مشخص شعری است که می‌خواهد به اثری موضوعی تقلیل نیابد؟

پیش از پرداختن به ویژگی‌ها و عناصر ساختاری «نسیم و خاکستر» براهنی، به خطوط کلی شعرهای او به اختصار اشاره‌ای می‌کنم.

براهنی یکی از پرکارترین چهره‌های هنری سال‌های اخیر به شمار می‌رود در زمینه‌ی شعر اما یکی از ناکام‌ترین شاعران معاصر ایران است. چرا که با همه شور و شوقی که او در چاپ شعر در مجلات، و چاپ کتاب‌های متعدد شعر از خود نشان می‌دهد، کمتر منتقدی در این سال‌ها درباره‌ی شعرش اظهار نظری کرده است. این مظلومیت تا بدانجا ادامه دارد که پس از چاپ «یار خوش چیزی است» مجموعه‌ی قطوری از شعرهای عاشقانه‌ی او، حتا یک سطر در خصوص این کتاب ـ خوب یابد ـ نوشته نشد. براهنی اما به زغم نگارنده، به لحاظ شعور هنری، تنوع و حجم آثار و بعضاً تاثیرگذاری‌هایی که از راه نقد و تحلیل‌هایش بر شعر امروز ایران داشته است، و نیز به لحاظ سرزندگی و حضور مدامش در عرصه‌های هنر قابل تأمل است. براهنی در شعر نیز در پی ماجرایی است. بدین معنا که می‌خواهد از این راه، فاصله‌ی زبان و بیان شعر خود را با زبان متداول و مسلط بر شعر امروز رعایت کند. او در این فاصله گیری، سرمست از به گمان خود ابداعات

جدید و طرح فضا و بیان تازه، شعری را ارائه می‌کند که گرچه از عاطفه‌ی شعری تهی است، اما جسارت را به عنوان یکی از امکانات و وجوه شعر مدرن، به ویژه برای آگاهی شاعران جوانی که با فطرت شاعرانه بیشتری از پی نسل او می‌آیند، مطرح می‌سازد. ظل‌الله (۱۳۵۴) و «اسماعیل» (۱۳۶۶) سرشار از این گونه جسارت‌هاست.

ـ عضدی عینهو، چنگیزخان است
راه که می‌رود، انگار از روی جسدهای تازه عبور می‌کند
چنگیزخان هم دندان‌هایش را مسواک نمی‌زند
چنگیزخان هم آروغ می‌زند ـ چنگیز خان هم پوتین‌هایش را در
نمی‌آورد
و عضدی امروز
دهن بیست شاعر را با مشتش خرد کرده است.

(ظل‌الله، ص ۶۲)

در کابوس‌هایم موش‌هایی بودند درشت تر از روباه‌ها
و به سرعت انگشت‌های «پاگانینی». از این سوراخ به آن
سوراخ سفر می‌کردند
من آن شکنجه را می‌شناختم
از پلکان گور پایین می‌رفتم، در جایی، در کجا؟ بلخ؟ ری؟
تروی؟ قم؟ رم؟ آتن؟ پکن؟ اصفهان؟ بخارا؟ هیچ ـ و چه
زندگی‌هایی داشتم اسماعیل...

(اسماعیل، ص ۲۲ ـ ۲۳)

براهنی که به موقع در می‌یابد اگر این گونه شعرها را با ساز و دهل و

آوازه‌خوانی[1] نیز همراه کند به جایی نمی‌رسد، با تمرینی مجدد در «اسماعیل» از این شیوه‌ی بیان دست بر می‌دارد. و نوع بیان «گل بر گستره‌ی ماه» (۱۳۴۸) و «مصیبتی زیر آفتاب» (۱۳۴۸) را نقطه‌ی عزیمت تجربه‌های تازه‌اش قرار می‌دهد. براهنی در این کشمکش و جنگ و گریز در می‌یابد که در شعر بی وزن نیز نمی‌تواند به موسیقی زبانی مشخصی دست یابد، از این رو در تجربه‌های تازه‌اش با وزن، دست و پنجه نرم می‌کند که گاه با این گونه وسواس‌های بجا، از دست یکنواختی وزن برخی از شعرهایش می‌گریزد؛ به ویژه جایی که تصویر آفرینی و فضاسازی نسبتاً تازه‌ای تصادفاً به یاری این تلاش و تقلا می‌آید:

اسبی کنار پنجره در پشت برگ‌های رنگ رنگ ایستاده است پشت کشیده‌اش قوسی است در زیر جادوی قامت زیبایی:

تو...
فریاد من
از سراسری برگ و ترعه طوفان فصل
سوی خودم
برمی‌گردد.

وسوسه سؤال (گردون شماره‌ی ۴، دیماه ۱۳۶۹)

براهنی در شعرهایش کم و بیش به گفتار عادی و زبان محاوره گرایش دارد. او به خوبی می‌داند که لحن محاوره‌ای در شعر، بدان معنا نیست که شاعر الزاماً از کلمات و اصطلاحات کوچه و بازار استفاده کند، بلکه فاصله گیری از وجه مکلف و ادیبانه که بین احساس شاعر و زبان شعر فاصله می‌اندازد، به معنی رجوع به لحن گفتار در شعر است.اما اشراف براهنی بر این نکات و درک تئوریک او از هنر، در

۱- «... در شعری که درباره‌ی مرگ پابلو نرودا گفته بودم به کمک یک شاعر سیاهپوست، زولو، از آفریقای جنوبی که طبل بزرگ را می‌زد یک شاعر مالایایی،که طبل کوچک را می‌زد و در عین حال بدیهه‌سرایی می‌کرد منتها از روی نقشه و شاعر سیاهپوستی از اهالی باربادوس که روی میز رنگ گرفته بود و شاعره‌ای فلسطینی که با دیگران در دسته کر شرکت داشت، اجرا کردم بدون میکروفن و با دو طبل بزرگ و یا رنگ گرفتن و پنج صدا، چنان الم شنگه‌ای به راه انداختم که...(ظل‌الله، صص ۴۱ ـ ۴۲).

کار شعرش چندان مؤثر و کارساز نیست، چرا که درک تئوریک و دانشوری می‌تواند گاه مقوله‌ای جدا از سرشت شاعر باشد. کم نیست مواردی که براهنی با درک اهمیت لحن محاوره‌ای در شعر، عملاً به شعر خود جنبه‌ای کمیک داده است:

ـ گرفته بودمت که پس نیفتی از پس گرفتنم
تو داد می‌زدی
سرم چه گیج می‌رود سرم چه گیج می‌رود

(بیا کنار پنجره، ص ۱۸)

ـ بکش کنار
گور من به انتظار گردباد مانده است

(بیا کنار پنجره، ص ۳۵)

ـ آه ای جوان اجازه بده تا ببوسمت
آن حنجره
بوسیدنی ست
ای ارغوان! آه ای جوان! مشت عسل
عطر و عسل
بوسیدنی! ای حنجره! ای ارغوان *(دف شعر نو از آغاز تا امروز)*

براهنی می‌کوشد در برابر صورت کلام احساس مسؤولیت کند و چهره‌ی اصلی کلمه و نه چهره‌ی تحمیلی بر کلمات را در شعرش نشان دهد، که همان آشنایی‌زدایی مورد نظر فرمالیست‌های روس است. تلاش براهنی در این زمینه به حوزه‌ی تصاویر هم می‌رسد. او رفاقت طولانی کلمات و تصاویری را که سبب می‌شوند به حریم یکدیگر تجاوز کنند، و در نتیجه از مهرورزی‌های تازه ـ نوآوری ـ حرفی به میان نیاید، درک می‌کند. از این رو در پی تمهیداتی بر می‌آید تا با کلمات تجدید عهدی کند و فصل جدید و عاشقانه‌تری را با آن بگشاید. اما این تلاش براهنی نیز غالباً نیمه موفق است. چرا که او راز وصال و فراق کلمات را

درنمی‌یابد، و تصاویر و تعابیر شعر او شیوه‌ی مهرورزی و عاشقی را نمی‌دانند، در نتیجه معلق و متنافر می‌نمایند:

کسی نیست
کتاب چهان رازمان بسته است
چه خوابی
ز خاک و خاشاک فرهنگ‌ها را ربوده است
و چیزی بجز ریگزاری عظیم
که غربال می‌گردد آهسته پیوسته، در خویش نیست
و دریای چون آسیابی که کشتی و ماهی و چشم نهنگ
و فولاد و فک و لب کوسه را آرد کرد
چو تالاب گندیده‌ای نیمه خشکیده در روبه‌روست

(*منظر پایان*، *یار خوش چیزی است*، ص ۲۹۱)

براهنی نمی‌خواهد شاعری متعارف و معمولی باشد چرا که می‌داند (و این را امیل زولا خطاب به کوربه نقاش انقلابی و رئالیست می‌گوید) «*ستایش مردم همیشه در جهت مخالف استعداد فردی است*». از این رو براهنی می‌کوشد گاه با لحظاتی سوررئال، جلوه فروشی وزن و کش دادن غالباً غیرلازم آن، آغشته کردن شعر خود به بوی عرفانِ ـ عمدتاً بهره‌گیری سطحی از اسطوره خضر ـ و تمهیدات شناخته شده‌ای که شور نوطلبی خود را از دست داده‌اند، به شعری ظاهراً مدرن نزدیک شود. اما براهنی از این طریق نیز به خود دروغ می‌گوید، چرا که او با تعقل خود تخیل می‌ورزد و این حسابگری و این دروغ غیرشاعرانه، با تعبیر نیچه از دورغ گفتن شاعران که عین راستگویی است، فرق بسیار دارد.

براهنی که از فطرت شاعرانه‌ی کمی بهره دارد، سخت‌کوشی و شوق و شادمانی حاصل از آن را چاره‌ی این کار می‌داند و در نتیجه حجم آثار او خواننده‌ی متوسط را به شگفتی وا می‌دارد. او به شعری خلاصه و خیال‌انگیز نمی‌اندیشد و فردیت و

یگانگی شعر خود را در ساختن شعرهای بلند می‌داند. شعرهای بلند براهنی غالباً ضرورت پایان‌گیری را حس نمی‌کنند و می‌توانند تا بی‌نهایت ادامه یابند.

از زبان مولانا:

گر نترسم ز ملال تو بـخوانـم صـد بـیت
که ز صد بیشتر و هجده هزاران تـو مـرو

تخیل غیر ارگانیک، به دنبال هم نوشتن مصرع‌ها و تظاهر به عرضه‌ی وزن تازه و به ویژه ایجاز، شعرهایی همچون «دف» و «سپیدی خـاکسـتر» و... بـه هـمراه می‌آورد. با آغازهایی که گاه زیباست:

تو را چنانکه شبیه تو باشد آیینه
و خواب صبح بهاری
و یا درخت بهشتی
و یا ستاره‌ی آن خال بر کناره‌ی ماه
تو را چنانکه عطر نفس می‌دمد
ز پره‌های بلورین بینی و لب تو
از آن زمان که تورا دیده‌ام شناخته‌ام

(سپیدی خاکستر، بیا کنار پنجره، ص ۶۱)

براهنی برای اینکه شعر «دف» را جمع و جور از آب درآورد انصافاً زحـمت زیادی کشیده است. حاصل عرق‌ریزی دست و قلم او، نه شعری ساختاری، بلکه انرژی رها شده‌ای است که برخی از «بند»های شعر او را جان و رمقی تازه بخشیده است، هر چند لحنی خطابی و معهود، غالباً مانع می‌شود تا شعر او در مسیر کاملاً تازه‌ای قرار گیرد. خطاب‌هایی از این دست:

«ای کرد روح»، «ای سید صحاری سوزان»، «ای قاف»، «ای قـهقهه»، «گـیسو بلند»، «قیقاج چشم»، «خشخاش چشم». در عین حال شعر «دف» در بردارنده‌ی این پاره‌های زیبا نیز هست:

دف مثل مخملی است که با سحرش
سیاره‌های عاشق و شیدا را پوشانده است.
سیاره‌های دف
در باغ‌های چلچله می‌کوبند
دف دف دف...
ـ ای قهقه گدازه‌ی مس در تب طلا
دف دف دف تنور تنم را بدف...

(شعر نو از آغاز تا امروز (ج ۲)، ص ۸۶۳)

براهنی می‌کوشد به هر قیمتی شده شعر «دف» را به نوعی شطح و شعر عرفانی نزدیک کند و یا عناصر شعر ـ در واقع موضوع شعر ـ را از فضایی عرفانی گذر دهد. از این رو شعر، کش می‌آید در نتیجه بندهای شعر، زنجیروار و پیوندی نیست. براهنی بر زمینه‌ی توهّم شطح‌نگاری به همه جا چنگ می‌زند و هرگاه کم می‌آورد، دست به دامان بیانی خطابی می‌زند. «دف» می‌خواهد بر فراز تهران فراموش شده غلغلی به راه اندازد، آن گونه که مثلاً یکبار دیگر آحاد و اشیا گمشده از نگاه بیننده، تبلوری تازه بیابد. این تصمیم براهنی است و همیشه تعمد و تصمیم‌گیرهایی این چنین کار دست شاعر می‌دهد. براهنی فراموش می‌کند که نیما در شعر بلند «ناقوس» با عبارتی کوتاه ـ «دینگ دانگ چه صداست» ـ بار اطناب و پرگویی را از شانه‌ی خود و خواننده‌ی بی‌گناه شعر برمی‌دارد و فقط با یک اشاره‌ی او طنین دلکش ناقوس تا انتهای دنیا شنیده می‌شود. نیما هرگز به رونویسی و یا ضبط صدا نمی‌پردازد، هر چند «دف» این ویژگی را دارد که تا حدی صدای آن را با تمهیدی خاص در شعر ضبط کرد، اما تأکید بر این تقلید و ضبط صدا، جز آسیب‌رسانی به حال و هوای شعر ـ اگر چنین چیزی در میان باشد ـ چه حاصلی به بار می‌آورد؟ چقدر می‌توانیم صدای استارت ماشین همسایه‌ی نازنین و حتا معطرمان را تحمل کنیم؟ و چقدر می‌شود از زبان شعر... دفدفدفدفدف... را بشنویم و از تکرار بیجای

آن اظهار خستگی نکنیم؟ بی‌آنکه دچار جذبه‌ای شده باشیم که احتمالاً گوینده بدان دچار آمده است و بی‌آنکه ایجاب و شوق آفرینی این صدا، اصول حرفه‌ای پرداخت یک شعر را به فراموشی سپرده باشد. همینجاست که معصومیت شکسته شدن اوزان شعر فروغ و طنین خیال‌انگیز «قوقولی قو خروس می‌خواند» نیما به عنوان سلوکی موسیقایی پیش چشم و گوش ما جان می‌گیرد و بر ما روشن می‌شود که چرا با طنین «دف» براهنی وارد قلمرو خیال نمی‌شویم و حتا شور صورتگری شعر، آن چنان پر جذبه نیست تا خود را فدای حضور فرم تازه‌ای کنیم. در عین حال «دف» براهنی به عنوان یک امکان بالقوه شعری همچنان مطرح است، با اشاره به این که براهنی در این شعر، خصوصاً با یکنواختی وزن سرسازگاری ندارد.

درباره‌ی کافکا می‌نویسند که معنای کافکا در شگرد اوست. این در واقع تعبیر دیگری از این گفته یونسکو است که می‌گوید: آنچه اهمیت دارد گفته‌ها نیست، چگونه گفتن است و همین شگرد کافکاست که نوع رابطه‌ی او را با جهان تعیین می‌کند. شگرد یونسکو در «کرگدن» بینش این نویسنده‌ی آوانگارد را مطرح می‌کند. شگرد در کار شاعر ما گرچه از موقعیت ویژه‌ای برخوردار نیست، اما نوعی بدویت حاصل از ناشیگری رفتار با کلمات را باید به حساب شگرد او در شعر گذاشت:

وقتی پیشم آمد
انگشت‌های صاف و بلندش را
در دست‌های ملتهبم می‌گذاشت می‌گفت بنویس و باز بنویس
از همه یا از شعله یا خاکسترم بنویس
از جانشین راز جهان بنویس
آنگاه می‌رفت و باز پیشم می‌آمد
پیشم می‌آمد
صدها هزار ساعت مغناطیس می‌گشت و می‌تپید و خبر می‌داد از

زنوایش
از راه‌هایش
وقتی که او پیشم می‌آمد، *(گردون شماره‌ی ۸ ـ ۹، اسفند ماه ۱۳۶۹)*
به شعر «نسیم و خاکستر» براهنی برمی‌گردم.

براهنی در مورد شعر یکی از شاعران معاصر می‌نویسد: *«باید شعر او را با حسی ویرایشی خواند»* **و درباره‌ی شاعر دیگری معتقد است که:** *«شعر او از اجرای نهایی چیزی کم دارد».* **حرف درستی است، چرا که اگر وحدت ساختاری شعر را جدی بگیریم، این گونه سخت‌گیری‌ها اجتناب‌ناپذیر است. با توجه به این نکات، شعر مورد نظر را مروری می‌کنیم. این شعر از شش بند درست شده است.**

بند ۱ ـ
الف ـ خاکستری که از تو بر روی سینه‌ی من خفته است
داغ است هنوز داغ است.
ب ـ از کوچه‌ها جنازه‌ی آهویی را بر روی دست مردان پابرهنه
دعاخوانان می‌برند.
ج ـ و بچه‌های مدرسه تنهاکمی بلندتر از گربه‌های خاکی ولگرد
مبهوت مانده‌اند.
د ـ گردوی چشم رهگذران پوکیده است با یک فشار ساده‌ی
انگشتان خواهد شکست.
هـ ـ آنگاه بن‌بست کور خورشید روشنایی دنیا را خواهد بلعید.

در سطر الف به راحتی می‌توان حرف «بر» را حذف کرد که در این صورت، هم وزن، جانِ تازه‌ای می‌گیرد و هم رفتار دستوری سالم‌تری با کلمات و یا با جمله از خود نشان می‌دهیم. حداقل اینکه، بیان لحن طبیعی‌تری پیدا می‌کنداین طوری:
خاکستری که از تو روی سینه یمن خفته است... ـ **در سطر ب کسانی که جنازه‌ای را تشییع می‌کنند، معمولاً چیزی که می‌خوانند و یا بر زبان می‌آورند دعا**

نیست:

تابوت‌های تازه می‌آیند اشهد ان لااله الا الله

(طاهره صفارزاده)

در سطر ج به نظر می‌رسد که به زعم شاعر، بچه‌های مدرسه باید همه هم قد یکدیگر باشند و همگی کمی بلندتر از گربه‌ها... با این حساب، گربه‌های خاکی ولگرد نیز به حساب شاعر باید به لحاظ قد، چیزی از یکدیگر کم و یا زیاد نداشته باشند از طرفی، خصوصیت مورد نظر شاعر، چه نقشی در ایجاد و یا تصور وجه شبه ـ بهت ـ میان بچه‌های مدرسه و گربه‌های خاکی ولگرد دارد؟ دیگر اینکه بچه‌های مدرسه معمولاً قد و نیم قداند.

فعل مرکب «مبهوت مانده‌اند» نیز فقط گزارشی می‌دهد و بهتی را القاء و یا تصویر نمی‌کند.

سطر د را می‌توان به این صورت نوشت: گردوی چشم رهگذران با فشار ساده‌ی انگشتی خواهد شکست که هم از دست فعل مزاحم «پوکیده است» خلاص می‌شویم و هم «پوکیدگی» مورد نظر شاعر، تلویحاً نشان داده می‌شود. وزن و یا موسیقی شعر نیز رمق تازه‌ای می‌گیرد.

در سطر ه واژه‌ی «آنگاه» منفعل، پیش ساخته و کلیشه‌ای است. صفت کور برای بن بست بی‌فایده و دست و پاگیر است. خورشید روشنایی هم ترکیب چندان درستی نیست. مگر خورشید تاریکی هم داریم؟

بند ۲ ـ الف ـ در کوچه باغ‌های خزانم خون می‌دود می در پیاله
زهر کف آلودی است.
ب ـ از ریشه خاک آلوده بود آری آلوده بود از ریشه خاک.
ج ـ لبخند حسن نیت ساقی آخر مرا خواهد فریفت این روشن
است روزی پیاله را سر می‌کشم سر می‌کشم.

این بند، ارتباط چندانی با بند یک ندارد. البته می‌توان فرض کرد که شاعری

کمی از صحنه فاصله می‌گیرد تا در مورد مشاهدات خود تفکر کند، اما هر شعری، تصویرها، تداعی‌ها و دوایر حسی ـ عاطفی خاص خودش را می‌طلبد. جنازه آهو چی شد؟ بچه‌ها، گربه‌ها، بن‌بست کور کجا رفتند؟

در سطر الف تعبیر «در کوچه باغ‌های خزان | خون دویدن» متداول و پیش پا افتاده است. تکرار فعل مرکب «آلوده بود» و به ویژه تأکید انشایی «آری» این سطر را سست‌تر کرده است. تکرار فعل سر «می‌کشم» در سطر ج چه کار تازه‌ای را انجام می‌دهد؟ وقتی جنازه‌ی آهویی را می‌برند گفتن ندارد که می در پیاله شاعر باید زهر باشد. تازه با این نحوه‌ی بیان؟ هر چند تاک از ریشه آلوده باشد. این قطع فاصله و فضا را چگونه در این شعر می‌توان توجیه کرد؟

بند۳ ـ الف ـ آری گذشت تند گذشت روز هزار ساله‌ی حیرت‌بار کز اوج چار میخ به معراج می‌شدیم.

ب ـ پنجه شکفت مثل گل‌سرخ یک‌آسمان ستاره‌ی آواز درگلو
سر در میان هاله‌ی نورانی
عطشان

ج ـ حالا ولی زمانه چه مسکین است
اجسادمان چون روزنامه‌های مچاله در کوچه‌های پرت جهان
می‌پوسند.

اگر بند ۳ یعنی همین بند را به جای بند ۲ بگذاریم، ارتباط بندها و در نتیجه تشکل شعر، بیشتر می‌شود. البته به شرطی که بند ۲ را کلاً از شعر حذف کنیم و همچنین بند ۴ را؛ که چیزی جز تکرار غیرلازم بند ۲ نیست. در سطر الف «آری» جز بنا به رعایت وزن، زائد و انشایی است. صفت «حیرت‌بار» دم دست‌ترین کلمه‌ای است که شاعر آن را بی‌هیچ وسواسی به کار گرفته است.

تصویرها و یا تشبیهات نیز در این بند، متوسط و قابل پیش‌بینی‌اند: پنجه... مثل گلی سرخ و ستاره‌ی آواز، تشبهاتی دبیرستانی است. صفت «عطشان» نیز

محض خالی نبودن عرضه آمده است. ادات‌های تشبیه «مثل» و «چون» از تأثیر نسبی برخی از عبارات می‌کاهند.

بند ۴ ـ الف ـ روزی پیاله را سر می‌کشم.
ب ـ لبخند حسن نیت ساقی آخر مرا خواهد فریفت

قبلاً گفتم که بند زائدی است، اما براهنی با این شگرد، می‌خواهد از پراکندگی ساختار شعرش جلوگیری کند.

بند ۵ ـ الف ـ آه ای نسیم، آه نمی‌دانی
روزی
طوفان ز خوف رؤیت چشمانم می‌لرزید
ب ـ اکنون چو برگ‌های آخر پاییزی
تب کرده‌ام
در دست‌های سرد تو می‌لرزم
انصاف نیست.
ج ـ گر می‌بری ببر خاکستری راکه بر روی سینه‌ی من خفته است
د ـ اما بدان که آفاق را خونین خواهی کرد
وقتی از باغ‌های چلچله خواهی گذشت
هـ ـ و برگ‌های سبز جهان را خواهی لرزاند.

آغاز سطر الف رمانتیک و مستعمل است. ـ آه ای نسیم... آه دوم در «آه نمی‌دانی» انشایی، خنثی و زائد است، به ویژه که حذف آن اشکالی هم در وزن این شعر به وجود نمی‌آورد. کلمه‌ی «رؤیت» هم در اینجا خوش نشسته است. در سطر ب، تشبیه، در سطح بسیار نازلی عرضه شده: چو برگ آخر پاییزی

سطر ج را نیز می‌توان به این صورت درآورد تا بیان موجز و موسیقایی شود:

گرمی‌بری ببر خاکستری که روی سینه‌ی من خفته است

که حرف «بر» و «را» را حذف کرده‌ایم.

بند ۶ ـ داغ است
هنوز داغ است
خاکستری که از تو
بر روی سینه من خفته است.

در اینجا به رغم سهل‌انگاری‌ها، شاعر در می‌یابد که ساخت شعر از دستش در رفته، از این رو با تکرار غیرلازم این بند، به فکر نجات شعرش می‌افتد، اما دیگر کمی دیر شده است!

راستی این همه آسان گیری در رفتار با کلمات، تصاویر و ترکیبات و... در این شعر را چگونه می‌توان از جانب کسی توجیه کرد که خود مدافع سرسخت وحدت ساختاری شعر امروز ایران است و بر حیات ساختاری و موسیقایی و... کلمات تأکید خاصی دارد و سخنان دلپذیر، مؤثر و مؤکدی را بر زبان می‌آورد که غالباً آموختنی و اندوختنی است:

با عدم دریافت اهمیت کلمه، بخش اعظم شعر عارفانه، شعر مبتنی بر شطحیات، اوراد مطنطن و موزون از یکسو، و سراسر زبانشناسی و اصول ساختارشناسی و ساختارزدایی در فرهنگ ادبیات شناسی جهان، یعنی کلاً آنچه مهم‌ترین مباحث اصلی این موضوعات است، حذف گردیده است.

شعر اجتماعی، شعری است که اول شعر باشد، یعنی چارچوب اهمیت مربوط به معرفت‌شناسی شعر را تعریف و تبیین کند.

انباشتن شعر از تصاویر که به ظاهر جدید هستند، شاعر را شاعر نمی‌کند، ساختار، ضبط و ربط جزیی و کلی مفردات شعر، اعم از تصویر و صوت و معنا و احساس است که شاعر را شاعر می‌کند.

(کلک، شماره‌ی ۲۹، مرداد ماه ۱۳۷۱ صص ۴۰ ـ ۴۲)

خطاب به پروانه‌ها

الف ـ مقوله‌ها و مکاتبی همچون فرمالیسم و اگزیستانسیالیسم در مقاطعی از حیات سیاسی ـ اجتماعی جامعه‌ی ما مطرح گردید که فضای روشنفکری، درک درست آنها را به تأخیر می‌انداخت و تعریف و تصویری مخدوش از آنها ارائه می‌کرد. این دیدگاه مسلط، گرایش‌های فرمالیستی و اندیشه‌های غیرسیاسی در بخشی از شعر امروز ایران را نشأت گرفته از طرح و تبیین چنین مقوله‌هایی می‌پنداشت، در نتیجه فرم و محتوا را در شعر دو عنصر جداگانه می‌دانست.

مقوله‌ی پست مدرنیسم اما در وضعیتی مطرح می‌شود که تقابل نگرش‌ها و اصولاً فضای روشنفکری جامعه، به تبع تغییراتی عمده در سطح جهان و جامعه‌ی ما، از جزمیت کمتر و انعطاف بیشتری برخوردار است. از این رو شعر امروز نیز، مؤلفه‌های فلسفی ـ هنری پست مدرنیسم را الزاماً سلبی یا ایجابی (سیاه و سفید) ارزیابی نمی‌کند، و گرچه باز هم مسأله‌ی وحدت یا تفکیک فرم و محتوا مطرح می‌شود اما این مبحث، در نهایتِ معطوف به موضوعی است که شعر امروز به

شدت از آن غافل بوده‌ست:

کارکرد ویژه زبان! با توجه به اهمیت نکته اخیر تا به طرح نکاتی خاص در مورد چند شعر «خطاب به پروانه»های براهنی برسم، مؤلفه‌های پست مدرنیسم را در تقابل و تقارن با شعر امروز ایران به اختصار برمی‌شمرم.

۱ ـ ستیز پست مدرنیسم با عقلانیت مدرن که ریشه در دیدگاه فلسفی نیچه دارد تصادفاً منطبق با تعارض بخشی از شعر امروز ایران با سلطه و اقتدار محتواست که احزاب و گروه‌های سیاسی پیش از انقلاب آن را مقوله‌ای جدا از فرم می‌پنداشتند و اکنون نیز، بینش‌های شکل گرفته در همان قالب به یکی بودن آن با فرم تن در نمی‌دهند. دیدگاه فوق هدفمندی یا عقلانیت محتوا را مقدم بر زبان شعر، که چیزی جز وجه مادی شده‌ی معنا نیست، می‌داند. طرح این دو گانگی هم به استبداد محتوا دامن می‌زند و هم زبان شعر را تا حد وسیله‌ی ارتباط صرف تنزل می‌دهد. در حالی که روند خلاق شعر امروز ایران، از پسِ تجربه‌های بسیار، «زبان در خدمت زبان» را می‌طلبد و محتوا و فرم را دو مقوله‌ی منفرد و جدا از هم ارزیابی نمی‌کند.

۲ ـ نگاه بی‌طرف و مهرآمیز یا بهتر بگویم غیرایدئولوژیک پست مدرنیست‌ها به جهان ـ بی آنکه الزاماً آن را تأیید کنم ـ برای شعر امروز به ویژه در این مقطع، چندان غیر منتظره نیست چرا که هدفمندی و آرمان خواهی را با زبان و بیانی تخاطبی، همچون تجربه‌ای عمدتاً سیاسی و هنری تا حد اشباع‌شدگی از سر گذرانده است و بی‌آنکه به حذف انسان از منظر خود بپردازد، خوش‌بینی‌ها و امیدواری‌های سطحی را همچون «بار اضافی» به کنار گذاشته است و یأس فرضاً حاصل از تجربه‌ی فروپاشی نظام‌های ایدئولوژیک که تغییر وضع جهان را نوید می‌داده‌اند، شعر امروز را از جزمیتی ایدئولوژیکی جدا می‌کند تا از مطلق کردن پا .' ه‌های عینی و ذهنی بپرهیزد. کم توجهی شعر امروز به ارجاع‌های بیرونی و افسون‌زدایی از آنها کم و بیش به تبع جابه‌جایی و تغییر مسائل در سطح جهان و

نیاز به تعریف دوباره‌ی مقوله‌های فرهنگی (فلسفی ـ هنری) صورت می‌گیرد. مسائل و مفاهیمی که متون خلاق را به حاشیه‌ی مطالعه‌ای سطحی و نتیجه‌گیری‌های ساده لوحانه سوق داده است.

۳ ـ پست مدرنیست‌ها بر «اهمیت گستره‌های زبان و واژه» تأکید دارند و متن را «پهنه بازی‌های بی‌شمار» می‌دانند. به اعتقاد آنان: *«متن از معنا شدن می‌گریزد و به یاری تاویل‌های مخاطبان متن، معناهای تازه‌ای آفریده می‌شود.»* *«از طرفی نیز* [*آنها*] در پی زبانی *(هستند) که «متکی به واژگان و فقط واژگان باشد»*. پست مدرنیست‌ها تا آنجا پیش می‌روند که می‌گویند: *«هر نوشته‌ای به هر شکل زندگی‌نامه‌های خود نوشته‌اند»* آنها گرچه زبان را در زندگی روزمره وسیله‌ی ارتباط می‌دانند اما در عالم هنر و ادبیات معتقدند که: *«زبان ابزاری موقتی نیست. چیزی کارآ، اما فرعی نیست، بل کمال خود را در تجربه‌ای منحصر به فرد می‌یابد. به تبع این تلقی از زبان، مؤلف را اختراعی که دیگر سودی ندارد»* می‌پندارند و *«متن را آغاز خواندن می‌دانند.* هر متن *«در جریان خواندن، شالوده شکنی می‌شود»*

توجه به نقش زبان که این اواخر در بخشی از شعر امروز به طور جدی مطرح شده است نه الزاماً مقید به دیدگاه هنری ـ فلسفی پست مدرنیست‌ها، بلکه نشانه‌ی اعتراض به وجه رسانه‌ای شدن زبان در بخش عمده‌ای از آثار شعری ماست. تعهد شاعر به زبان نه نفی واقعیت‌های هستی، بلکه مؤید این نکته است که نادیده گرفتن هستی زبان معادل نادیده گرفتن واقعیت‌های ذهنی است. با کارکردهای ویژه‌ی زبان، شعر، صداها و، سکوت‌های پراکنده‌ی خود را باز می‌یابد. معانی مرده و مألوف، زنده و تکثیر می‌شوند و معنا نیز تعریفی دوباره می‌یابد.

شعر پیشتاز امروز، زبان را صرفاً حامل معنا و تصاویر زیبا و عبارات ارجاع‌پذیر نمی‌داند، بلکه در پی خلق زبانی است که بر پس زمینه‌ای از سنت‌های زبانی، از سنت‌های زبانی آشنایی‌زدایی می‌کند. این زبان، تجربه‌ی استفاده از اصوات، کشف رنگ برای صداها، و سرپیچی از قواعد نحوی را پشت سر و نیز

پیش رو دارد.

۴ ـ پست مدرنیست‌ها از کنار سنت‌ها به سادگی نمی‌گذرند. از نظر آنها «*هر شعر تازه در حکم مبارزه‌ی نوجوانی است با اقتدار و سلطه‌ی پدر که همان تأثیر شاعران پیشین باشد. نوجوان در اشتیاق گسست از سنت و عدم تداوم می‌سوزد. می‌خواهد و گاه می‌کوشد تا با گریز از خانه‌ی پدری، روی پای خود بایستد. اما حتا اگر تا حدودی از تبار خویش آگاه باشد باز بسته به پدر است. هیچ رابطه‌ی عینی هم که آشکار نکرده باشد، رابطه‌ی خونی که دارد*». این جمله نیز پیش روی پست مدرنیست‌ها می‌درخشد: «*هرکس می‌خواهد کاری کند کارستان، نخست باید پدری برای خود بیافرینند*» و دیگر این که «*در هر شاعری می‌توان و باید شاعر دیگری یافت*».

بخشی از شاعران جوان امروز، عناصری را که به هر نوع تداعی کننده‌ی متنی ادبی ـ هنری باشد به شدت محکوم کنند. آنها می‌گویند شعر باید از هرگونه «بار اضافی» خالی باشد. اگر کلمه یا عبارتی در شعر، تفکری اسطوره‌ای را در مخاطب بیدار کند آن شعر را سنتی یا دست کم نامدرن می‌دانند. پست مدرنیست‌ها علاوه بر توجه به سنت‌ها، آداب و سنت‌های بومی را هم پاس می‌دارند چرا که به زعم آنها عقلانیت مدرن، انسان این عصر را از پاره‌ای نعمات طبیعی محروم کرده است. طرح این وجه از نظریه‌ی پست مدرنیسم، تلویحاً هشداری به بخشی از شاعران جوان ماست؛ به شاعرانی که به پشت سر خودنگاه نمی‌کنند. این شاعران با زبان برخوردی سهل انگارانه دارند. از این رو ریاضت هنری وسخت‌کوشی در بین آنان جای خود را به روان‌نویسی داده و یکسان شدگی؛ تکروی را از میدان به در برده است.شعر غریزی، جای شعر زبانی را گرفته و اشیا و عناصر و ارجاعات بیرونی، عرصه را برا اسرار و دقایق زبانی تنگ کرده است.

۵ ـ معماری مدرن به تبع عقلانیت مدرنیسم، کلاً ناظر بر سودمندی است. از این رو تنوع و فرم‌های تزیینی را دست کم می‌گیرد. این معماری ایجازگر اما به تدریج زمینه‌ساز تنوع و تزیینی شده است که معماری پست مدرن به جنبه‌ی

غیرانتفاعی آن نظر دارد.

طرح این مبحث نیز تصادفاً مقوله‌ی معماری را در شعر یکی دو دهه پیش به یاد می‌آورد که مثلاً هر مصرع طولانی را ـ هرچند درخشان و چشم‌گیر ـ نفس‌بُر و آسیب‌رسان به معماری شعر مدرن تلقی می‌کرد. شعر امروز ایران اینک در آستانه‌ی برگذشتن از بینشی است که ایجاز و اختصار قبلاً تعریف شده را امری مقدس نمی‌داند و در پی ایجاد زیبایی‌شناسی جدیدی است که اصول خود را از جوشش درون متن باز می‌یابد. پارانویا و اسکیزوفرنی و هر مقوله‌ی ظاهراً ممنوع دیگر نیز می‌تواند در ساختار واژگان و زبان شعر امروز دارای ساز و کار خود باشد. از همین منظر نه تنها راه بر مصرع‌های طولانی باز است بلکه هنجارشکنی‌های غیر منتظره، تصرف در نحو سطرهای نیمه تمام، چند وزنی، چند بی‌وزنی، نفی مؤلف، چند صدایی شعر و... به عنوان نُرم‌های تازه که البته آنتی‌تز خود را هم در خود می‌پروراند از منهیات شمرده نمی‌شود. در این نوع نوشتن به گفته‌ی میشل فوکو: *غرض نمایاندن یا بالا بردن عمل نگارش یا میخکوب کردن موضوعی در چارچوب زبان نیست. مسأله‌ی ایجاد فضایی مطرح است که فاعل نویسنده پیوسته در آن ناپدید می‌شود».*

۶ ـ نگاه پست‌مدرنیست‌ها به جهان مهربان و ظریف و توأم با تساهل و خوشبینی است و از منظر آنان حقوق بشر، دموکراسی، بازار آزاد، مکانیسم‌های تعدیل تنش‌های طبقاتی شمرده می‌شود. عجالتاً گفته تری ایگلتون را فراموش می‌کنیم که می‌گوید پست مدرنیسم بر فاشیسم موجود در جهان چشم فرو بسته است. با اینهمه باز به اینجا می‌رسیم که اندیشه‌های سیاسی قابل قبول و نگرش‌های رادیکالِ معتقد به تز تغییر جهان، از منظر شعر امروز مطلق و مقدس شمرده نمی‌شود. از این رو در شعر امروز جایی برای بت‌سازی، قهرمان پروری و تأکید بر مضامین ظاهر امیدوارانه باقی نمی‌ماند. شعر امروز درس ارجاع ناپذیری به مصادیق مشخص را کم و بیش از همین جامی‌آموزد؛ البته بی‌آنکه اصول

فلسفی ـ هنری پست مدرنیست‌ها را که هنوز در ایران به طور مشخص ارزیابی نشده عجولانه بپذیرد. شاید شکست‌های عظیم سیاسی در جهان که به قول تری ایگلتون تبیین واقعیت‌های جدید فرهنگی را به تأخیر انداخته، عامل طبیعی شکاکیتی است که شعر امروز ایران در پرتو آن، عقلانیت محتوا را مرور، تعیین و یا نفی می‌کند. طرح مقوله‌های هنری ـ فلسفی پست‌مدرنیسم و برجسته شدن مؤلفه‌های آن بار دیگر تقابل حداقل دوگرایش و بینش شعری را ناگزیر می‌سازد:

بینش و گرایشی که اثر هنری و به تبع آن زبان شعر را وسیله‌ی نقل معنا می‌داند و معتقد به تفکیک فرم و محتواست و نگرشی دیگر که نقشی رسانه‌ای برای زبان قائل نیست و شورش در زبان و سرپیچی از نظام‌های مستقر و قواعد ادبی حاضر و آماده را شرط تداوم حیات و خلق آثار جدیدی می‌داند. از منظر محتواگرایان، طرح مقوله‌ی پوچ گرایی (نیهیلیسم) در شعر امروز، به تبع گرایش بخشی از شعر به کارکرد ویژه‌ی زبان از همین جا نشأت می‌گیرد.

به گمان من اما خطر پوچ گراییِ (نیهیلیسم) به غلط مطرح شده نه از هنجارشکنی و تصرف در نحو و دیگر سرپیچی‌ها از اصول و قواعد مسلط، بلکه از جانب شعرهایی سر بر می‌زند که به زمان خطی، روایت خطی، تک معنایی، تک صدایی و تک ساختاری چسبیده‌اند.

شعر امروز، امتناع از مطلق‌گرایی و پرهیز از قواعدی که شعر را به مقوله‌ای آموزشی، اخطاری و حتا الهامی صرف بدل می‌کنند کم و بیش از مقوله‌ی پست مدرنیسم می‌آموزد.

طرح این مؤلفه‌ها در تقابل و تقارن ذهن و زبان، طبعاً ناظر بر این نتیجه گیری نیست که شعر امروز ایران باید واژه‌ها را از انرژی و ذخایر فرهنگی‌شان تهی سازد، و توجه به کارکرد زبان نیز حذف پیرایه‌های معنایی و در نهایت اعتلا متن (شعر) را در نظر دارد، بی‌آنکه زبان؛ جهان معاصر و «زخم‌ها و مصیبت‌های ناشی از نظم نوین جهانی» را همچون ابقای تسلیحات اتمی توسط کشورهایی که مدعی

جلوگیری از گسترش تسلیحات اتمی‌اند، «موعظه‌های برقراری دموکراسی و حراست از حقوق بشر، «ستم اقتصادی زندگی انسان‌ها و زنان و کودکان مورد بهره کشی...»، را در ضمیر ناخودآگاه خود نداشته باشد. ساده‌تر اینکه نمی‌خواهیم با طرح مقوله‌ی پست مدرنیسم در شعر «پایان ایدئولوژی‌ها» را جشن بگیریم.

ب ـ شعر براهنی با حفظ برخی جنبه‌های اعتیادی ذهن و زبان، در مجموع به مقوله‌ی پست مدرنیسم و مؤلفه‌های آن (مثبت و منفی) نظر دارد و در اجزاء خود نیز به هنجارشکنی‌های نحوی، سرپیچی از قواعد مسلم ادبی، تأکید و پرهیز از سلطه‌ی تصویر ـ استعاره و...چشم دوخته است. براهنی در نقد و نظر باکالایی و اِرتباطی شدن زبان در تضاد است تا جایی که «*شعر را بزرگترین اتفاقی می‌داند که برای زبان می‌افتد. او معتقد است که زبان شعر، ارجاع به خود می‌طلبد، وقتی گرفتاری انتقال معانی پیدا کنیم، خود به خود آن حس ارجاع به شعر را از آن گرفته‌ایم.*» براهنی به درستی معتقد است که: «*حافظه‌ی زبان اعتیادی، باید مختل شود*» نگارنده نیز به تقلیل زبان شعر به سطح پیام‌رسانی صرف معترض است و به کارکردهای ویژه‌ی زبان که معانی پوشیده را عیان و تفسیر و تعبیرهای غیر ضروری را کتمان کند، تأکید می‌ورزد و نیز معتقد است که: «*شعر امروز را باید بیرون از قوانین و اسلوب‌های ادبی و خارج از آنچه موضوع معرفت (محتوا) واقع می‌شود ارزشگذاری کرد. وظیفه‌ی شعر نه بیان مفاخره آمیز مفاهیم کلی، بلکه عمدتاً عرضه‌ی ماهرانه‌ی حس و حالتی است که در وصف نمی‌گنجد و گاه ورای فهم و درک منطقی ماست و این همه به کارکرد ویژه‌ی زبان بر می‌گردد*» بر مسیر این دو دیدگاه مشترک؛ استعاره، تصویر، تک معنایی، معانی موعود و هر نوع جایگزین‌سازی و نحو مرسوم؛ نه تنها اعتبار سنتی، بلکه ارزش مدرنیستی خود را وا می‌نهد تا زبان نه زیر سیطره‌ی عاملی مسلط بلکه در ارتباط با خود زبان «طنین‌های تازه‌ای را کشف کند» نکته اما اینجاست که رویکرد پست مدرنیستی به زبان و باور به «زبان در خدمت زبان» الزاماً و در همه‌ی مواقع به حذف استعاره و

منش استعاری زبان، نفی تصویر، محو معناهای منتظر و کلاً به جارو کردن این عناصر نمی‌انجامد.

قبل از پرداختن به نکات بالا که موضوع اصلی این مقاله است باید بگویم که «خطاب به پروانه»های براهنی بهترین اثر شعری اوست. من این شعرها را نخست زیر دو عنوان «متعارف‌ها» و «غیر متعاوف‌ها» قرار می‌دهم و بعد شعرهای این کتاب را به «متوسط»، «خوب» و خیلی خوب تقسیم می‌کنم.

متعارف را صفت آن بخش از شعرهایی می‌دانم که الزاماً مبتنی بر هنجارشکنی و سرپیچی از قواعد نحوی و شیوه‌ی رایج نوشتاری نیست. گاه نیز تکرارها و تأکیدهای ظاهراً غیر لازم اما مؤثر، یا فضاسازی‌های غیر مرسوم، این شعرها را تا مرز «غیرمتعارف‌ها» پیش می‌برند.

غیرمتعارف اما صفت شعرهایی است که عمدتاً با قطع جملات، تصرف در نُرم افعال، استفاده از اصوات (استفاده از دم و بازدم) تعلیق جمله‌ها، کم معنا و بی معنا کردن برخی عبارات نوشته شده‌اند. صفت متعارف و غیر متعارف‌ها از دیدگاه من لزوماً تعیین کننده‌ی ارزش شعرهای براهنی نیست. گاه به دلایلی، برخی متعارف را بر غیر متعارف‌ها می‌توان ترجیح داد و گاه بر عکس. چرا که برخی از شعرهای غیر متعارف براهنی با همه‌ی کششی که دارند فقط نوعی تجربه‌ی تازه می‌دانم. برخی از شعرهای متعارف کتاب را نام می‌برم:

وسوسه‌ی سوال | فواره | نسیم و خاکستر | حتا اگر صدا... آنچه نوشته‌ام | گشت و بازگشت | نیامد | هفت | خطاب به پروانه‌ها | پاییز در تهران | مهربانی | پنجره را باز کن | می‌سوزیم | حضور | تابستان تصویر | آسایشگاه جان | پله‌ی آخر | درونی | رویای رو به رو و...

تصادف و دف تا سرحد شعرهای غیر متعارف پیش رفته‌اند.

و اما چند شعر غیر متعارف:

سوگنامه | شُرا | هه | از هوش می | شکستن در چهارده قطعه‌ی نو، گوینده‌ی

مخفی و...

در اینجا چند شعر موفق براهنی را انتخاب می‌کنم تا به رغم دیدگاه مشترک نگارنده و ایشان در خصوص کارکرد زبان شعر، نشان دهم که زبانی‌ترین شعرهای براهنی و البته هر شاعر دیگری، نمی‌توانند در همه حال از چنگ و رنگ استعاره، تصویر، عامل روایت، عامل معنا، نحو سنتی و عناصر آشنا که بر زمینه‌ی سنت‌های شعری قرار می‌گیرند، بگریزند، بی آنکه بقایای این عناصر سنتی الزاماً به ساختار کلی شعر و کارکردهای ویژه‌ی زبان آن آسیبی جدی وارد سازد. پیش از هر چیز باید بگویم که کمتر کسی در تعریف استعاره، روایت، نحو سنتی و... دچار ابهام است. تصویر اما تعریف‌های مختلفی را پذیرا می‌شود از این رو باید استنباط خود را از تصویر به نحوی روشن بیان کنم:

ازراپاوند می‌گوید: «*تصویر آن چیزی است که عقده‌ای عاطفی و ذهنی را در لحظه‌ای از زمان عرضه کند*». نمی‌دانم این تعریف تا چه اندازه روشن و همه جانبه است؟ آیا منظور از عقده همان گره است؟ و آیا تصویر باید حتماً عقده یا گرهی عاطفی را ـ طبعاً در زمان ـ عرضه کند مثلاً وقتی نیما می‌گوید:

زردها بی خود قرمز نشدند
قرمزی رنگ نینداخته است
بی خودی بر دیوار
صبح پیدا شده از آن طرف کوه «ازاکو» اما
وازنا پیدا نیست.

عقده یا گرهی عاطفی در این تصویر، یا فضای تصویری پنهای شده؟

ازراپاوند در جایی دیگر خیال ما را کمی راحت می‌کند: «*عاطفه برخی چشم اندازها یا کنش‌های بیرونی را می‌گیرد و آن‌ها را دست نخورده منتقل می‌کند تا در گرداب یا صافی ذهن از تمام زوائد پیراسته گردد و همچون عینی بیرونی پدیدار گردد*». به کمک این تعریف مدرنیستی از تصویر، تصویر را مرئی‌کردن لحظات عینی و ذهنی به یاری

کلمات و عبارات شعر می‌دانم. مرئی‌کردن صورت‌های عینی و ذهنی اما گاه مبتنی بر عامل تشبیه و استعاره و صفت‌های تصویرساز و گاه بی‌اتکاء بر این عوامل و برآمده از کارکردهای ویژه‌ی زبان است. تصویرهای نخست را معمولی و تصویرهای نوع دوم را که نتیجه‌ی کارکردهای زبانی است نامعمول می‌نامم.

به موضوع اصلی بحث بر می‌گردم، یعنی به حضور ناخواسته‌ی استعاره، تصویر، روایت و... در شعر و شعر براهنی، و اینکه گرچه رویکرد به تصویر و به ویژه تصویرهای برآمده از اضافه‌های تشبیهی و استعاری، ذهن شاعر را به رخوت و آسان‌خواهی سوق می‌دهد و جایگزین‌سازی و استعاره‌گرایی، کم و بیش چشم به مدلول‌های از پیش معلوم و دیکته شده دارد، اماسرشت استعاری زبان، گاه راه گریز را بر شاعر می‌بندد. نکات مورد اشاره را فهرست‌وار در شعر براهنی نشان می‌دهم:

۱ ـ تصویر

الف / سوگنامه (ص ۵۲)

تصویرهای معمول: که روی گردن افراشته | سربریده خورشید را | نگاه داشت که نوک خنجر خوفی عمیق روی سینه‌ی من مانده است

تصویر نامعمول: مرا نمی‌نگرد هیچگاه | آه چرا

که در سکوت لبانش تمامی اسرار وی زمین خفته است

چرا؟ | مرا چرا نمی نگرد هیچگاه | آه چرا؟

توضیح ـ تصویرهای نامعمول که پس‌زمینه‌ی سنتی این شعر را تشکیل می‌دهند در اجرای زبانی آن به چرخش در می‌آیند و متوسط و معمولی بودنشان کمتر به چشم می‌آید. اما اگر به جای «سربریده‌ی خورشید» و «خنجر خوفی عمیق» تصویرهای ازراپاوند پسند قرار می‌گرفت آیا شعر با مشکلی رو به رو می‌شد، یا تصویرها، در پرتو تمهیدات زبانی به هستی خود ادامه می‌دادند؟ تصویرهایی مثل: زندگی نقره‌ای آواز | و هم سبز درخت | پروانه‌های بوسه در

اندیشه‌ی گریز | فصل‌های خشک تجربه‌های عقیم | ارتفاع ساده لوحی | گور مفاهیم | قلب باغچه در زیر آفتاب ورم کرده است | کلاغ‌های منفرد انزوا | حفره‌های استخوانی ایمان و اعتماد (همه از فروغ)

در عین حال، عامل جذابیت نسبی شعر بازی‌های زبانی آن است و براهنی درست می‌گوید: «جدی گرفتن شعر یعنی جدی گرفتن ابزار و تمهیدات شاعری:

که ماه می‌نگرد ماه را چرا؟ مرا نمی‌نگرد هیچ یک چرا؟ مرا چرا نمی‌نگرد
هیچ گاه | آه | چرا *(ص ۵۳)*

ب ـ از هوش می *(ص ۸۴)*

در شعری با این کارکرد تازه‌ی زبانی:

باران‌که می‌وزد سوی چشمانم باران‌که می‌وزد باران‌که می‌وزد تو شانه بزن
باران‌که می... | یک لحظه من خودم را گم می‌کنم نمی‌بینمم
اگر تو مرا نبینی من کیستم که ببینم من نیستم که ببینم، نمی‌بینمم،
معشوق جان به بهار آغشته‌ی منی اگر تو مرا نبینی من هم نمی‌بینمم...

ج ـ شکستن در چهارده قطعه نو

ـ در ایستگاه مرگ که اندام‌های مرا...
ـ با جنگلی به شکل سازهای بادی آتش که می‌وزد *(ص ۸۶)*
ـ دستی شبیه پنجره با رگ‌های توری آوازی از تو راکه در پرنده
ـ و فوج‌های بوسه که بیگانه... *(ص ۸۷)*
ـ و نیمه‌ی دیگر ارکستر بود که دیوانه‌وار مثل موج به صخره در ابدیت مکرر می‌کوفت.
ـ و ماه مثل شگردی به دور خود می‌چرخید *(ص ۸۹)*

تصویرهای نامعمول:

ـ یک روز هم پدرم اینجا از روی برگ‌ها و برهنه بی‌آنکه
با بهشت

ـ دف ایستاده روی قله آنکه بلندترین است (ص ۸۷)

ـ مهمان‌ها را بر بال‌ خود سوار کردیم و در درونشان به گردش

بردیم (ص ۸۹)

ـ و در به روی پنجره من خسته

ساحل از زیر پای زنان می‌کشد عقب همه در دریا و چادرها

بر روی موج‌ها

هم خانه گاهی با کوسه‌ها در اصطبل‌های نهان در آب‌ها

(ص ۸۶)

تصویرهایی که من آنها را معمول نامیده‌ام به ویژه در «چهارده قطعه‌ی نـو...» آسیبی به شعرها وارد نساخته و در مـجموعه‌ی کـارکردهای زبـانی شـعر تـنیده شده‌اند. علاوه بر این، کارکردهای زبانی شعر، گاه برخی از این «چهارده قطعه‌ی نو...» را به شعری تصویری یا تصویری تمام عیار تبدیل کرده است، مثل قطعه‌ی ۳ (ص ۸۸):

ـ وقتی که او بشکه را با شمشیرش دو نیم کرد.

قطعه ۸ (ص ۹۳) با این آغاز:

تنها طبلی که کاملاً خالی باشد

و نیز اغلب «قطعه‌های چهارده گانه» که به تصویرهای معمول کمتر متکی ست، به ویژه قطعه‌ی بسیار غیر متعارف ۱۱ که ساختاری اسکیزوفرنیک دارد. در این شعر تصویر نه مبتنی بر تصویر ـ تشبیه و استعاره ـ بلکه متکی به کارکرد واژگان و عبارت‌هاست:

ـ و خواستگار که شکل بحر خزر بود پیش من آمد، تمام ساحل و جنگل را

به دست داشت

و گریه کرد و فریاد زد

شبیه من

پرم من از تو چنان پرکه دیگرم که به دیدن جسمانی تو هیچ نیازی نیست
و رفت
و مادرم که چشم نامحرم را دور دید چادرش را برداشت
و روی عرشه‌ی کشتی به رقص درآمد
بقیه برگشتند

بد نیست اشاره کنم که واقعیت‌های اسکیزوفرنیک گرچه همچون واقعیت در و پنجره، یا میز و صندلی قابل لمس نیست، اما غیر واقعی هم نیست، بلکه واقعیتی دیگر است.

۲ ـ استعاره

استعاره را از دو دیدگاه ارزیابی کرده‌اند. دیدگاه نخست معتقد است که: «*تمام جوهر حساس کلام بر شالوده‌ی استعاره بنا شده*» **و از آنجا که** «*چهان از تجانس‌ها و همدلی‌ها... سرشار است*» **پلی باید (استعاره)** «*که ما بتوانیم به وسیله‌ی آن از حقیقت کوچک مشهود به حقیقت بزرگ نامشهود برسیم*». **بنابراین:** «*بضاعت کلام... به تبع پیچیدگی‌های غامض دلالت‌ها و قرابت‌های طبیعت، به تدریج توسعه (می‌یابد) و مانند لایه‌های طبقات زمین شناسی استعاره روی استعاره انباشته می‌شود*» **از دیدگاه فوق:** «*استعاره یعنی ابزار عمده‌ی شعر، جوهر طبیعت و زبان است*»...«*نیاکان ما در ساختار زبان و نظام‌های کلامی انبوهی استعاره به وجود آوردند ولی امروز زبان‌ها کم‌مایه و بی‌روح‌اند، چون ما کمتر به آنها می‌اندیشیم و بر اثر بیماری سرعت و خشونت در هم شکسته‌ایم و هر واژه‌ای را در محدودترین بُعد معنایی آن به کار می‌بریم، آخرین مرحله‌ی زبان همین مرحله‌ی مومیایی شدن و توقفی است که در فرهنگ لغت پیداست*». **برخی از فلاسفه نیز از این رو زبان شعر را برتر از زبان علمی و زبان طبیعی می‌دانند که:** «*زبان شعری آگاهانه از منش استعاری زبان سود می‌جوید*» **و برخی نیز به این اعتبار که:** «*زبان ادبی در منش استعاری با زبان هر روزه مشترک است*» **و زبان را در بنیان خود استعاری می‌دانند، در خصوص استعاره نظر مطلوبی دارند. و نهایتاً استعاره را «منش اصلی و گوهر زبان» می‌دانند.**

پروست نیز معتقد بود که «*تنها استعاره می‌تواند به روش بیان‌گونه‌ای جاودانگی ببخشد*»

نظر دوم که فرمالیست‌ها و فوتوریست‌ها و مدرنیست‌ها را شامل می‌شود به انکار استعاره می‌پردازد. دیدگاه فوق استعاره را مانعی برای رو به روی شدن با واقعیت‌ها می‌شمرد از این رو می‌گوید: «*به استعاره نمی‌توان اعتماد کرد*» برخی از نویسندگان معتبر که آثار خود آنها از استعاره و گرایش‌های استعاری خالی نیست گفته‌اند:«*استعاره یکی از مواردی است که همواره ما را از نوشتن ناامید می‌کند*» برخی نیز استعاره را «*پیوندی نامناسب میان دو مفهوم و آن را صرفا ابزاری برای زیباساختن کلام دانسته‌اند*» برخی فلاسفه «*نگرش استعاری ـ اسطوره‌ای را نوعی بیماری زبانی و مرحله‌ای*» می‌دانند که «*تمامی زبان‌ها باید سرانجام از آن بگذرند*» و خلاصه اینکه بعضی‌ها نیز: «*جمله‌های استعاری را فاقد موضوعیت دانسته‌اند*».

نکته مهم را در این میان آلن رُب گریه مطرح می‌کند «*طرفداران اصالت بشر .. انسان را وسیله‌ی توجیه همه چیز قرار می‌دهند، یعنی یک پل عاطفی میان روح انسان و اشیای جهان می‌کشند و انسان را.وسیله‌ی این همبستگی می‌کنند.. بیان این همبستگی در مناسبات استعاره و مجاز آشکار می‌شود. اینها هرگز صناعات «پاک و بی‌آلایش نیستند»*. آلن رُب گریه با آوردن مثال‌هایی همچون باد و باران هوسباز، کوهستان با شکوه و آفتاب بی امان می‌گوید: «*در آثار ادبی زمان ما این مشابهت‌های آدمی وار آن قدر تکرار می‌شوند و با چنان استحکام و بداهتی به کار می‌روند که ناچار از زیر آنها نوعی جهان بینی ماوراء طبیعی پدیدار می‌گردد.*»

شاعر «خطاب به پروانه‌ها» با تأکید بر کارکرد زبان، شعر را بی نیاز از تصویر (استعاره، تشبیه و...) می‌داند به ویژه آنجایی که «*استعاره مو به مو به توازی حرکات تاریخ در شعر کاشته*» شده باشد و تلویحا گفته‌ی یکی از پست مدرنیست‌ها را تصدیق می‌کند که: «*شعر و متن ادبی به تصاویر، عقاید، چیزهای موجود و پدیدارها خلاصه نمی‌شود*» براهنی معتقد است که کارکرد زبان بی‌نیاز از هرگونه تصویرسازی است به عبارتی: «*شعر از واژگان ساخته می‌شود نه از تصاویر.*» «نگارنده با قبول اینکه: «*اشعار از*

واژگان ساخته می‌شود نه چیزها» و با توجه به سرشت استعاری زبان که نیچه بر آن تأکید می‌کند و نیز با تصدیق اینکه تکرار مشابهت‌های آدمی وار در شعر (استعاره، تشبه و...) مخاطب را *«به نوعی جهان بینی ماوراء طبیعی سوق می‌دهد»* انباشت لایه‌ای استعاره در شعر را نیز به رغم دیدگاهی که آن رامثبت ارزیابی می‌کند، موجب مومیایی شدن زبان شعر می‌داند. این دیدگاه نجات از بیماری «سرعت و خشونت» را نه با مرهم استعاره و تشبیه،بلکه با وردی جانانه ممکن می‌داند: کارکرد زبان! و معتقد است که استفاده‌ی بی‌رویه از تصویر، تشبیه و... به وجه تخدیری زبان شعر دامن می‌زند. با اینهمه همان گونه که قبلاً نیز اشاره کردم نمی‌توان به طور کلی از دست تصویر فرار کرد (به ویژه آنجا که تصویرگرایی ـ استعاره سازی و... ـ روند واقعیت را کمتر مخدوش می‌کند.

فرار از سلطه‌ی تصویر اما (استعاره و...) تا حدود زیادی جز از طریق کارکرد ویژه‌ی زبان میسر نیست، آنهم نه تا جایی که به زوال قطعی تصویر در شعر رو به رو شویم، حتا در شعری که از تصویر، گریزان است. استعاره رادر شعر براهنی نشان می‌دهم:

ـ صبحانه منی وقتی که نیستی *(از هوش می، ص ۸۴)*

ـ آهو که عور روی سینه‌ی من می‌افتد *(همان)*

ـ و شیر می‌خورد می‌گوید تو شیر بیشه‌ی *بارانی* منی *(همان)*

ـ آنقدر در کنار درت ماندم تاکج شد آفتابم از لب بامت

(درونی،ص ۱۰۷)

ـ غولی شدم ز کوزه برون گولم بزن که حقیقت را *(همان)*

ـ دیدم دو روی سکه‌ی عالم را، آن مهدی مکرر دوران را

(همان)

ـ پولاد *آبدیده* می‌گذرد از خلال گوی تو *(همان / ۱۰۸)*

ـ خورشید تب زده‌ام آن زیر *(همان)*

ج ـ صفت‌های تصویر ساز:

منظور صفت‌هایی است که ازراپاوند به کار گیری آنها را در شعر جایز نمی‌شمارد. مگر اینکه خوبش به کار برده شود.

الف ـ در شعرهای موفق براهنی:

ـ یک درشکه با *اسب‌های سبزش* در سطر دوم این شعر بر کنارها ایستاده بود

(از چهارده قطعه ۳، ص ۸۸)

ـ حالا که روز و شبم در *چراغ سبز جهان* می‌دوانی‌ام دیوانه وار

ـ لالایی از لب‌هایت این پیرمرد را به *خرناسه ابدی* می‌برد

(قطعه ۴، ص ۱۰۱۰)

در دیگر شعرهای براهنی:

مرا نخست از میان آن *نگاه زاویه‌دار* اریب عبورده

(درونی، ص ۱۰۷)

ـ انگار کاخ‌های قدیمی را در دست *شتابزده‌ی پاییز* عریان و رنگین کرد

(درونی، ص ۱۰۷)

ـ *کوچه‌های خاکی* خون آلود *(همان)*

ـ آن *عکس‌های رنگ* به رنگ از برابرم *(همان)*

ـ *گلیم رنگی کهنه*... *(همان)*

د ـ استفاده از ادات تشبیه برای تصویر سازی:

یکی از مدرنیست‌ها که استعاره‌سازی از طریق ادات تشبیه را مردود می‌داند می‌گوید: «*در شعر بیش از هر واژه دیگری به واژه همچون بی‌اعتماد باش*» یعنی واژه‌ی اصلی در دستور زبان استعاره.

الف ـ در شعرهای موفق براهنی:

ـ خونم را بلند می‌کنم به گلوگاهم می‌خوانم خونم را *مثل* آوازی می‌خوانم

(از هوش می، ص ۸۴)

- من پشت پاشنه‌هایت را چون میوه‌ی دو قلو می‌بوسم (همان)

- بیدی که روی سینه‌ی من طاس شد و داغ مثل یخ

(شکستن قطعه‌ی ۱، ص ۸۶۹)

- و نیمه‌ی دیگر ارکستر بود که دیوانه‌وار مثل موج به صخره در ابدیت مکرر می‌کوفت (قطعه ۳۱، ص ۸۸)

- و ماه مثل شگردی به دور خود می‌چرخید

(قطعه ۴، ص ۸۹)

در دیگر شعرهای براهنی:

- چون سایه گداخته ماندم می‌سوزم (درونی، ص ۱۰۷)

- وقتی که اندامت چون سایه‌بان به روی سرم ماند

(همان، ۱۰۷)

- و قهقهه چون شاهراه پیچاپیچی (تابستان تصویر، ص ۱۶۱)

- من با تو مثل چلیکی بودم (همان)

- مثل شکستن پرنور چلچراغی در مجلسی بزرگ

(همان)

۳ - وزن

بخشی از شعر امروز ایران و نیز شعرهای براهنی نه در آرزوی رسیدن به موسیقی است و نه از آن می‌گریزد. این گونه شعرها را نمی‌توان به دلیل استفاده از رکنی عروضی به سنتی بودن محکوم کرد، چراکه در واقع این نوع شعر، از موازنه و مفصل‌بندی میان کلمات و عبارات استفاده می‌کند همان گونه که یک نثر جاندار نیز بی‌نیاز از این موازنه و مفصل‌بندی طبیعی نیست. این گونه شعر همان طور که به تناسب غیر افاعیلی (غیر عروضی) واژگان و عبارت‌ها نظر دارد، خود را از امکانات افاعیلی محروم نمی‌کند. وقتی سعدی می‌گوید:

شنیده‌ام که فقیهی به دشتوانی گفت

که هیچ خربزه داری رسیده؟ گفت آری

این بیت منظوم، گرفتاری وزنی دارد ـ خربزه داری رسیده ـ این شعر فروغ اما:

چرا توقف کنم چرا؟
پرنده‌ها به جستجوی جانب آبی رفته‌اند
افق عمودی‌ست
افق عمودی‌ست و حرکت فواره‌وار
و در حدود بینش
سیاره‌های نورانی می‌چرخند

شعر فروغ سوار بر موجی استِ و سمت و سوی طبیعی خود را طی می‌کند. تصرف در عروض نیمایی و برگذشتن از آن و رسیدن به موزونیتی غیر نیمایی، مشخصه‌ی شاعرانی است که سهل‌انگاری و ندانم‌کاری بخشی از منثور سرایان را محکوم می‌کنند. من اما چند وزنی یا بی‌وزنی را فقط صنعت‌هایی برای شعر می‌دانم که الزاماً تعیین کننده‌ی ارزش‌های شعر نیستند.

مهم این است که اوزان پیوندی چیزی جدا از کارکردهای زبان به نظر نیاید. وزن در خطاب به پروانه‌های براهنی همچون وزن در شعر برخی از شاعران معاصر، طنین کلماتی است که با آن حرف می‌زنیم. شعرهای دیگر براهنی مخصوصاً اوزان «بیا کنار پنجره» از این خصوصیت کمتر بهره‌ای برده‌اند. شعر امروز و نیز شعر براهنی اما لحن طبیعی خود را مدیون تجربه‌های فروغ می‌داند:

وقتی که من از آفتاب توی سایه پریدم دیدم که سایه سایه‌ی من نیست
در بازگشت
دیدم که آفتاب همان آفتاب نیست
در مرز آفتاب و سایه
دیدم که جفت چنارهای پانصد و پنجاه ساله‌ی انیس‌الدوله با سرعتی گردابی اطراف زن می‌چرخند.

و زن هوار می‌کشد از پشت برکه‌ها و کسی نیست که اشباح خانه‌ی ثقفی را...

«خطاب به پروانه‌ها» بر پایه‌ی افاعیل دو یا سه بحر مضارع و مجتث و به ندرت منسرح سروده شده، اما خواننده، حضور وزن را کم و بیش حس نمی‌کند و کلام جنبه‌ی طبیعی خود را حفظ کرده است. اما اگر کسی بپرسد کجای عبارت زیر، لحن و بیانی طبیعی دارد:

چیز غریبی کنار آینه مانده‌ست بهت زده

شکل دهانی است که خواسته است به فریاد. مخصوصاً عبارت: *خواسته است به فریاد* را شاهد مثال خود قرار دهد، در جواب او باید بگوییم براهنی نمی‌خواست ورنه می‌توانست با تغییری جزیی این سطر را به لحنی طبیعی‌تر نزدیک‌تر سازد. اینطور:

شکل دهانی است که می‌خواسته با فریاد

حرف اصلی من اما تأکید بر این نکته است که حتا حضور عناصر سنتی در حد چند مصرع گرفتار افاعیل نمی‌توانند شعری را که به کارکردهای زبانی متکی است و به ساختاری ضد ساختارهای رایج و ساختارشکنی نظر دارد به اثری متداول تقلیل دهند. نمی‌توان عناصر سابقه‌دار و سنتی را مثلاً چند سطر افاعیلی، تصویر، استعاره و... در شعری که مهیای هنجارشکنی است همچون شیطان از بهشت خدا بیرون راند. مثلاً افاعیل یا بقایای افاعیل عروضی در این شعر براهنی کدام حس و حالت و شوق و شعف یا هر چیز دیگر را زیر دست و پای خود له کرده است:

تمامی این چیزهای که از برابر من حذف می‌شوند مرا به پیش تو می‌آرند
فضای هندسی برگ‌ها دگرگون است
چه ساده درخت‌ها همه بر می‌گردند به زیر خاک
زمین تمامی ناهمواری‌هایش را بلعید و صاف شد

۴ـ نحو

براهنی می‌نویسد: *«زبان شعر، باید نحو زبان را قطع کند تا زبان واقعی شعر به وجود آید»* بدین ترتیب زبان واقعی شعر به گمان او با قطع کردن یا به هم زدن نحو زبان به دست می‌آید. براهنی در جای دیگری از مختل کردن نحو زبان (و عناصر دیگر شعر) به سود زبان واقعی شعر حرف می‌زند: *«هر زبان عشقی اگر کلمات، نحو، دستور و ارکان زبان را به سود خود مختل نکند و شکل زبان را به صورت شکل زبان شعر تغزلی در نیاورد هنوز حادث نشده است»*. (ص ۱۸۵)

اگر تصرف در نحو زبان همچون شکستن دیگر قاعده‌های قالبی که فرمالیست‌ها نیز بر آن تأکید دارند مورد نظر براهنی باشد، حق با اوست، چراکه با شکستن عادات سازمان یافته‌ی شعری، نگرش خواننده به جهان نیز عوض می‌شود و شیوه‌ای متفاوت و تازه به خود می‌گیرد. آشنایی‌زدایی مورد نظر فرمالیست‌ها عرصه‌ی نحو را هم در بر می‌گیرد. نحو، آهنگ، وزن، صورت‌های خیال و... همچون مجموعه‌ی تمهیدات کلام اگر تابع تاثیرات ساز و کار آشنایی‌زدایی قرار گیرند می‌توانند خواننده‌ی متن را به مسیری تازه از دریافت‌های هنری (شعری) هدایت کند. در غیر این صورت هنرمند (شاعر) و در نتیجه خواننده در چارچوب عادت‌های دیرینه‌ی خود زندانی می‌ماند و به رکود مرحله‌ای از هنر (شعر) دامن می‌زند. تصرف در نحو همچون گریز از دیگر نُرم‌های آشنا، قواعد از پیش موجود را به نفع زبان واقعی شعر درهم می‌شکند اما بر اثر هنری (شعر) سلطه‌ای بلامنازع ندارد. ساده‌تر اینکه قطع کردن نحو زبان در شعر، حرف آخر را نمی‌زند. شعر نیما از این مزیت کم و بیش سود جسته است که بی‌گمان افق‌های تازه‌ای را بر شعر او عرضه داشته است. رؤیایی نیز از این طریق، تغییر ذائقه‌ای در شعر خود پدید آورده است. نباید فراموش کنیم که یک اثر هنری وقتی هنری است که از روح تراویده باشد و تنها آن چیزی را مجسم کند که از تپش روح مایه گرفته باشد هگل تغییر در نحو و بسط تمهیدات و... عملاً به مادی کردن

انگیزه‌ی نوشتن که اصطلاحاً تپش روح نامیده می‌شود می‌انجامد. حتا اگر نوشته را بی فاصله‌گیری از انگیزه‌ی نوشتن در نظر مجسم کنیم.

عاشقی همچون مولوی به تبع تپش روح یا به انگیزه‌ی نگارش، مفتعلن مفتعلن را به قتل عمد احساس و... متهم می‌کند. او با وجد و رقصی عارفانه از راه می‌رسد و انحراف از نُرم‌های زبانی را پیشنهاد می‌کند. اصولاً هر شاعر خلاقی بر پیش‌زمینه‌های مالوف شعر خود دست به هنجارشکنی‌هایی می‌زند که تصرف در نحو نیز یکی از آن موارد است. برخی شعرها بی‌آنکه کمترین نشانه‌ای از قطع نحو در آن دیده شود ماندگار و پابرجایند. راستی چه نشانه‌ای از قطع نحو در این بند از شعر فروغ دیده می‌شود؟

من فکر می‌کنم که تمام ستاره‌ها
به آسمان گمشده‌ای کوچ می‌کنند
و شهر شهر چه ساکت بود
من در سراسر طول مسیر خود
جز با گروهی از مجسمه‌های پریده رنگ
و چند رفتگر
که بوی خاکروبه و توتون می‌دادند
و گشتیان خسته‌ی خواب آلود
با هیچ چیز رو به رو نشدم

(تولدی دیگر، ص ۱۱۰)

بی آنکه تأکید براهنی را در قطع نحو زبان، خطا و ناصواب بدانیم، می‌بینیم که برخی از شعرهای او در طول یک مصرع یا یک بند به اصطلاح نحوزدایی شده‌اند که غالباً خوش نیز نشسته‌اند.

ـ یک لحظه من خودم را گم می‌کنم نمی‌بینمم
اگر تو مرا نبینی من کیستم که ببینم؟ من نیستم که ببینم. نمی‌بینمم

معشوق جان به بهار آغشته منی اگر تو نبینی من هم نمی‌بینمم (ص ۸۵)

ـ یا: حالا که روز و شبم در چراغ سرخ جهان می‌دوانی‌ام دیوانه‌وار
می‌آورانی‌ام از پیش خویش و بعد از خویش می‌روانی‌ام
دیگر چه چیز برایم مانده به جز اینکه می‌دوانی‌ام
و می‌روانی‌ام (ص ۹۴)

خطاب به پروانه‌ها اما میل شدید براهنی را برای در هم شکستن نحو زبان به خوبی نشان می‌دهد. اما تاثیر زیبایی‌شناختی برخی از مصرع‌ها یا بندها یا مجموعه‌ی یک شعر براهنی گاه هیچ ربطی به تصرف در نحو مورد نظر او ندارد:

ـ امروز روز اول بی مهری است
ـ ستاره مثل تو نیست تو مثل ستاره نیستی
و آسمان شکل تو نیست تو شکل آسمان نیستی
غمی که از تو می‌بارد مرا می گدازد
بهار مثل تو نیست تو مثل بهار نیستی

(ص ۱۱۳)

ـ دیروز من چقدر عاشق بودم
فرزند چشم‌های شاد تو بودم
وقتی تو قد راست کرده بودی و حرف نمی‌زدی
تنها از آن حواشی شاد از نگاه بادامت...

(همان)

به نظر می‌رسد براهنی که مثل چند شاعر دیگر معاصر کم و بیش تشنه‌ی نوآوری است وقتی به چشمه‌ای می‌رسد (تصرف در نحو یا...) از شوق سینه می‌دراند و فریاد بر می‌آورد که: یافتم یافتم دریا را یافتم! و دنیای دوروبر خود را تماماً دریا می‌بیند؛ از این رو بیم غرق شدن او تماشاییانِ از پی او را در دریایی که در واقع دریا هم نیست، می‌رود.

۵ ـ روایت

براهنی می‌نویسد: *«ساده‌ترین تعریف روایت این است که شما در طولِ زمان، مسافر در مکان باشید (خطاب به پروانه‌ها ۱۷۶)... اگر ارجاع‌پذیری شعر به بیرون قطع شود شما از زمان روایت دور شده‌اید... اگر شما چیزی بیرونی را از طریق زمان وارد شعر کنید شعر را به روایت تبدیل کرده‌اید»* (همانجا) باز هم از زبان براهنی بشنویم که: *«زبان شعر ارجاع به خود می‌طلبد و وقتی گرفتاری انتقال معانی پیدا کنیم، خود به خود آن حس ارجاع به خود شعر را از آن گرفته‌ایم»* (همان، ص ۱۶۹)

به گمان ما با فاصله گرفتن از روایت، از معنا نیز به گونه‌ای فاصله می‌گیریم به خصوص که (به قول براهنی) *«معنا در شعر فرعیت دارد»* از طرفی اگر شاعر درگیری اجتماعی را از طریق معانی و حرف‌ها و استعاره‌های متوازی با موقعیت‌های اجتماعی در اختیار خواننده بگذارد عنصر روایت و فراروایت را برجسته‌تر کرده است. ما نیز با براهنی هم عقیده‌ایم که اگر عنصر روایت، محملی برای بیان مستقیم معنای مورد نظر شاعر باشد، شعر را تا حد روایتی منظوم یا موزون تنزل می‌دهد و این غیر از مواردی است که: *«مؤلف با صدای خود در مقام مؤلف، قصه‌ای را روایت می‌کند»* یا اینکه: *«مؤلف در نقش یک شخصیت صحبت می‌کند»*

گرچه شعرهای براهنی در خطاب به پروانه‌ها از موارد یاد شده خالی نیست اما در غیر این صورت نیز *«هیچ روایتی هرگز نمی‌تواند خالی از رنگ آمیزی ذهنی باشد. یک روایت هر اندازه که شفاف و بدون میانجی به نظر آید به ندرت می‌تواند مهر و نشان یک ذهن داوری کننده را از خود بزداید»*. (رامان سلدن) این داور مخفی، در واقع چیزی غیر از یک راوی پنهان شده در پشت سر واژه واژه‌ی شعر نیست. بدین ترتیب هیچ شاعری قادر به طرد این راوی مخفی نمی‌تواند باشد. از طرفی فرضاً اگر راوی به صورت یک یا چند واژه در شعر نیز ظاهر شود باز متضمن یک یا چند طنین و صداست و هر صدا خود یک روایت است و این صدا ـ روایت، فاقد معنا نمی‌تواند باشد هر چند معنا در شعر فرعیت داشته باشد. با این نظر نیز همراهم که: «هر

واژه‌ای که وارد فضای اجتماعی می‌شود متضمن یک گفت و شنود و لذا یک تفسیر مورد منازعه است. مناسبات میان دال‌ها و مدلول‌ها همواره مملو از مداخله و کشمکش است. زبان را نمی‌توان کاملا از زندگی اجتماعی جدا کرد. زیرا زبان همواره با لایه‌های ذخایر معنایی ناشی از فرآیندهای بی پایان مبارزه و کنش متقابل انسانی آلوده و در آمیخته است و رنگ ماتی از این لایه‌ها را برخور دارد». (رامان سلدن)

اگر همچون ساختارگرایان معتقد باشیم که: *«ساخت زبان، واقعیت را تولید»* **می‌کند این واقعیت که معطوف به ارجاع ناپذیری متن است، فرضاً در تقابل با عنصر روایت نیز نوعی بازی معنایی پدید می‌آورد که خالی از صبغه‌ی روایت نیست. حتا به تعبیر رولان بارت اگر** *(خرامیدن دال را همچنان که در گریز از افتادن به دام مدلول می‌لغزد و این سو و آن سو می‌رود»* **دنبال کنیم، باز هم با نوعی بازی معنایی رو به روییم که می‌تواند فرایند تأویل آزاد خوانندگان متن باشد. خوانندگانی که به هر حال از متن، لذت خود را می‌برند.**

روایت مورد بحث را نه در هیأت یک مؤلف قصه‌گو یا شخصیت قصه‌گوی حاضر در شعر، بلکه همچون ذخایر فرهنگی واژه‌ی سخن‌گو در شعر براهنی نشان می‌دهم. ـ روایت همچون سرنوشت محتوم واژه‌هاو سطرهای شعر ـ اگر خوب دقت کنید روای غایب را حاضر در و نه ناظر بر متن شعر می‌بینند:

ـ مردی مرا هماره به بوی تو می‌رواند
زیباست فصل کبوتر به چابهار
قولنج کلمه‌ی پیچاپیچی است که در نخاع شعر به قنداق می‌رسد **(این سطر، در گریز از روایت به نوعی روایت رسیده است)**
ـ حالا نگو که شهر مرا آفتاب می‌رواند
یک زن مرا نمی‌رواند
مرا به او بخواهانید شخصاً مرا نمی‌خواهد (ص ۱۱)

حتا این سطرهای بی معنی هم (ظاهراً شاعر بر بی معنی سازی آنها تأکید دارد)

از دست نوعی روایت (خبر / معنا) در امان نیستند:

ـ پیش از تولد تو بود که من عاشق تو شدم
گل می‌چکد
و از زمین پرتاب می‌روم یا می‌پرم
و عمه‌ی من از مفرغ و پاپیروس می‌خوابد (ص ۹۹)

گویا شاعر بر آن است که هر طور شده جان خود را از دست روایت (خبر / معنا) نجات دهد. مگر می‌شود؟

ـ و عمه من از مفرغ و پاپیروس می‌خوابد
از دوست داشتنی‌تر از با نیست
خوردم مرا به خواب دوش مرا خورده‌ای گل می‌چکد (ص ۹۹)

غرض از این بحث در واقع هم نشان دادن وجه جسارت آمیز شعر براهنی است و هم تصریح این نکته است که هیچ شعری الزاماً با مطلق کردن یکی از عناصر آن موفق از کار در نمی‌آید. برخی از شعرهای فروغ جدا از مطلق کردن مثلاً تصرف در نحو، کارکرد زبان و... نیز موفق به نظر می‌رسد، گرچه هر شعر موفقی از منظر گریز از اعتیادهای ذهنی و زبانی ارزیابی می‌شود.

د ـ بررسی شعرهای منوچهر آتشی

۱ ـ تلقّی رایج از شعر مدرن در ایران غالباً ناظر بر وجه معمایی شعر رمبو، والری، مالارمه و... است، تا جایی که اگر مثلاً شعر رمبو، فریاد تولستوی را در می‌آورد، این شعر بغرنج، مصنوع و اندیشه ستیز، طرفداران شعر مدرن ریتسوس را به فغان درآورده است و با دیگر تلقی‌ها از شعر مدرن نیز سر ناسازگاری دارد.

سرکوب اندیشه‌ورزی در هنر و بسط شرایط جدید اجتماعی پیش از انقلاب اسلامی ایران برخی از شاعران منفعل ظاهراً مترقی را که تنها و بلاتکلیف مانده بودند، بر آن داشت تا بساط موج بازی را که نظر به بخش پیچیده و بی خطر به اصطلاح «موج نو» دارد بر پا کنند. این شعر که با انگیزه‌ای معلوم و در شرایطی مشخص زیر نام «شعر ناب» عرضه می‌شد، در فاصله‌ای کوتاه جوانان محروم شهرستانی را که مشتاق چاپ آثارشان بودند به دور خود جمع کرد. تأکید بر وجه معمایی و اندیشه‌گریز این شعر، استعدادهای جوان را به سرمشقی جلب می‌کرد،

که از پیش برایشان در نظر گرفته شده بود ـ شعری بر کنار از غوغای روزگار ـ این شعر که سرپیچی از سنت شعر مدرن سیاسی ـ اجتماعی فروغ، شاملو و نیما را یکی از هدف‌های خود می‌شمرد تا آنجا پیش رفت که آبستره‌های رؤیایی را هم شعری اندیشه‌ورز و در نتیجه خطرناک تلقی می‌کرد. کم کم وقت آن فرا رسید تا خلاف و تعارض جای معرفت و ابداع را بگیرد و آثار اصیل به همین گناه متعارف و سنتی قلمداد شوند. حال که دیگر در این شعرها نه تنها اثری از اندیشه‌ورزی بلکه از بی‌خبری و خلوص شاعرانه هم نشانه‌ای در میان نبود، قواعد این معماری‌ا تعریف شعر ناب به حساب می‌آمد. کم کم آنان که استعداد و روحیه‌ی گستاخ شاعران جوان را به زعم خود به تسلیم می‌کشاندند بر آن شدند تا رهبری این شعر به اصطلاح ناب را به عهده گیرند. اما روزگار آبستن طوفانی غافلگیر کننده بود و گوش و چشم، این گونه بازی را تا مدت‌ها بر نمی‌تافت. طوفان اما سرانجام فرو می‌نشیند، کشتی‌ها پهلو می‌گیرند، دوستی‌ها و دشمنی‌ها بار دیگر تجربه می‌شوند، کوچه‌ها و خیابان‌ها آشناهای گمشده را باز می‌یابند، فرصت بازی نیز فراهم است ـ موج بازی ـ این بار اما حامیان این به اصطلاح شعر ناب، سنگ شعر مدرن ایران را به سینه می‌زنند و این شعر ناب را به جای شعر مدرن به دیگران قالب می‌کنند و جریانات دیگری را که مدعی سرودن شعر مدرن‌اند کلاً نادیده می‌گیرند. و کمتر اشاره‌ای نیز به پیشینه‌ی شعر مدرن در ایران که بخشی از آن هنوز سر زنده می‌نماید نمی‌کنند. در این میان منوچهر آتشی یکی از پایه‌های مشخص این گونه بازی ست. آتشی اصرار دارد این حرف را به کرسی بنشاند که شعر مدرن چیزی جز تکنیک و فرم محض نیست، تاجایی که برای تکنیک و فرم و کلمه نیز نوعی عرفان قائل می‌شود. از همین‌دیدگاه شعر مدرن ذاتاً غیرسیاسی ـ اندیشه‌گریز ـ است. و دهه‌ی اخیر، ناقوس پایان عمر شعر سیاسی ـ اجتماعی را به صدا درآورده است. این نوع تلقی از غیر سیاسی بودن شعر در محدوده‌ی شعر حزبی و بخشنامه‌ای باقی نمی‌ماند و تا آنجا پیش می‌رود که هر نوع آرمانگرایی و

عدالتخواهی را نیز در هم‌می‌پیچد و به کناری می‌نهد. دیدگاه مورد نظر عملاً منکر این واقعیت است که بخش مدرن شعر نیما که دارای دوایر زیبایی‌شناسی ویژه‌ای است، بر مفاهیمی فردی، جمعی و سیاسی و اجتماعی نظارت دارد. از این رو به زعم آنان نقطه‌ی عزیمت شاعر به دور از درک واقعیت نیز قابل تصور است. تصادفی نیست که آتشی که *«تا پای مرگ پای شعر امروز ایران ایستاده است و مدرنیسم را در شعر امروز ایران تبلیغ می‌کند*[1]*»* می‌نویسد: *«شاعر خود را در کلام نازک خویش است که کشف می‌کند نه در بیرون و یا رابطه‌های فیزیکی و اجتماعی و برای این کشف که مستمر و پی در پی اتفاق می‌افتد نیازی به جستجو و مشاهده احساس نمی‌کند*[2]*»* دیدگاه مورد نظر تا آنجا بر انحصاری ـ اختصاصی بودن فرم شعر مدرن اصرار می‌ورزد که به نفی هرگونه ارتباط ـ نه فهم آکادمیک ـ می‌انجامد و آن را تا حد شعری «مد روز» تنزل می‌دهد. از این رو نمونه‌های بغرنج، انتزاعی و فاقد حس و عاطفه را از میان اشعار شاعران مورد قبول خود بر می‌گزینند تا هم نبوغ آن شاعران و هم هوشمندی خارق‌العاده خود را نشان دهد و خود را فقط خواننده‌ی «خط سوم»ی بداند که شمس تبریزی چند قرن پیش به آن اشاره کرده است[3] حال آنکه این شاعران آثار پیچیده اما مطبوع‌تری نیز دارند. الیوت معتقد است که: *«محک این است که شعر ناب پیش از آنکه فهمیده شود با خواننده ارتباط بر قرار کند»* اما این ارتباط جای خود را به عرفان محض کلمه می‌دهد و مد روز بودن. کشف و شهود و غرایز اصیل شعری را پس می‌زند، حال آنکه *«یک جنبش آوانگارد و راستین در صورتی اعتبار دارد که چیزی باشد بیشتر و غیر از مد روز چنین جنبشی فقط از کشف و شهود سرچشمه می‌گیرد»* در بخش قابل ملاحظه‌ای از شعر مورد تأیید آتشی نه اندوه مرگ وجود دارد و نه شادمانی حیات. و اگر آتشی شاعران با شکوهی را سراغ دارد که شعرشان در

۱ـ دنیای سخن، شماره‌ی ۳۱ فروردین ۱۳۶۹.

۲ـ آدینه شماره‌ی ۵۹. خرداد ۱۳۷۰.

۳ـ آدینه شماره‌ی ۶۹ ـ ۶۸، ص ۶۰.

پستوها خوراک موریانه‌هاست[1] علت آن را در خنثی بودن آثار آنان باید جستجو کرد نه در کج‌فهمی خوانندگان حرفه‌ای شعر که بخش مدرن شعر نیما و فروغ را به خوبی درک و جذب می‌کنند و حتا حرمت حضور غیر متعارف رویایی را هم نگاه می‌دارند و وجوه منحط «شعر حجم» و «موج نو» و بخش قابل ملاحظه‌ای از «شعر ناب» مورد تأیید آتشی را بر زمینه‌های مشخص شرایط اجتماعی ـ سیاسی بررسی می‌کنند و به نتیجه‌گیری‌های هشدار دهنده‌ای دست می‌یابند. آتشی که بر به تجرید کشیدن شعر امروز ایران اصرار خاصی دارد و عملاً وجوه معترض شعر مدرن نیما و فروغ و آراگون و ریتسوس را نادیده می‌گیرد برای شعر مدرن، صفات شاعرانه‌ای را بر می‌شمرد که فاقد وجوه مادی و مشخصی است. برخی از عبارات مبالغه‌آمیز، مبهم و مشابهی را که آتشی سال‌ها پیش در حاشیه‌ی شعر چند تن از شاعران به رغم او ناب در مجله‌ی تماشا نوشته است در اینجا می‌آورم:

ـ از یک رخداد بیرونی یا درونی مشخص مدد نمی‌جوید، او در همان حال از کنار خط راست روی به هر گوشه می‌آورد تا گلی بچیند و به تماشا بگذارد.

ـ حرکت سر شاخه‌هاست برای غوطه زدن در افقی پر خورشید

ـ درخشندگی خورشید را دارد... او می‌داند که شعرش را کی می‌خواند و این بازی نیست. او تاریک از خلوص خویش است و بر تربت حرف‌ها بغض کرده است[2].

از این جملات شتابزده و از نوشته‌های اخیر آتشی چنین بر می‌آید که شعر مدرن، شعری است ۱ ـ پیچیده، بغرنج، معمایی ۲ ـ غایت خود را در فرم و تکنیک محض می‌داند ۳ ـ الزاماً غیر سیاسی است چرا که به زعم آتشی شعر سیاسی را نیزه‌داران ژورنالیسم به جای شعر واقعی به خورد خلایق داده‌اند[3] این حکم لابد

۱ـ آدینه شماره‌ی ۶۹ ـ ۶۸، ص ۶۰.

۲ـ از چند شماره مجله‌ی تماشا گرفته شده.

۳ـ آدینه شماره‌ی ۵۹ خرداد ۷۰.

بیشتر شعرهای نیما، فروغ و شاملو که از بنیان گذاران شعر مدرن سیاسی - اجتماعی معاصرند نیز در بر می‌گیرد.

خود را قیم شعر مدرن دانستن غیر علمی و به معنی خلق‌الساعه دانستن شعر مدرن در ایران است. حال آنکه: «*در آغاز این قرن و خصوصاً در دهه‌ی ۳۰ - ۱۹۲۰ یک جنبش وسیع و عالمگیر آوانگارد در تمام قلمروهای اندیشه و فعالیت انسان پدید می‌آید که در حکم براندازی عادات ذهنی بوده است. نقاشی نو از کلی تا پیکاسو تا موندریان و از کوبیسم تا آبستره، این براندازی و این انقلاب را بیان می‌کند. این جنبش در موسیقی و سینما ظاهر می‌شود و در معماری تاثیر می‌کند. فلسفه و روانشناسی دگرگون می‌شود و علم چشم انداز تازه‌ای از دنیا پیش روی ما می‌نهد. سبک تازه‌ای ظهور می‌کند که همچنان در حال ظهور است*[1]».

شعر مدرن ایران همچنان که ناظر بر شرایط عینی جامعه است، حاصل و تاثیرپذیر از روند کلی تحولی جهانی است و نه ابداع فردی خاص که فقط در تبلیغ و توسعه‌ی بخش تجریدی آن فعال است. نادیده گرفتن تلقی، تعریف و وجوه دیگر شعر مدرن نیز ناشی از عدم تحمل آراء دیگران و رگ‌های گردن به حجت قوی کردن است. چرا که در سال‌های اخیر از حدود ۶۷ به بعد که ناظر فرو نشستن نوعی بحران - نه انحطاط و بن بست - در شعر امروز ایران هستیم، با نوعی حرکت تازه رو به روییم که در این میان برخی «عین گرایی» را که نظر به این وجه از شعرهای ریتسوس دارد، مشخصه‌ی شعر مدرن می‌شمردند. از این رو به شعری نزدیک که می‌توان آن را «شعر مستند» نامید. برخی دیگر از شاعران در تدارک شعر مدرن می‌کوشند تا به شیوه‌ی خاص به بیان چیزهایی بپردازند که در زمان خود غیرمجاز است، گاه به تک گفتارهای درونی در قصه‌ی نو نزدیک شوند. در تدارک فرم جدید، به مدارک مستند و ضبط واقعیت عینی روی می‌آورند و در پی‌آنند که انسان تازه‌ای را از طریق زبان و فضایی ویژه عرضه کنند. در ارائه‌ی زبان شعر،

۱- نظرها و جدال‌ها، اوژن یونسکو ص ۶۴.

فردگرایی و از تشابه گروهی پرهیز می‌کنند. به نور، آهنگ بیان و رنگ در ایجاد فضایی ویژه اهمیت می‌دهند به تعبیر ویرجینیا ولف، ذرات را همچنان که بر ذهن فرو می‌ریزند و به ترتیبی که می‌ریزند، ثبت می‌کنند. از نظر زبان و شکل، تجربی و بدیع‌اند و از شیوه‌های مرسوم شعری شدیداً فاصله می‌گیرند. مفاهیم جاری زمان را با نه ایضاح بلکه با اشاره، به واقعیت مادی و به اندام‌های شعر ـ فرم تبدیل می‌کنند.

شعری که منظور این شاعران است به این اکتفا نمی‌کند که فقط نو و تازه باشد، بلکه می‌خواهد به تعبیر پاز چاشنی انفجاری را به همراه داشته باشد. این شعر بر آن است که واقعیت‌ها را بکاود و از آن واقعیت جدیدی بنا کند. از این رو قالب‌ها و قالب‌گرایی را برای بیان واقعیت‌های تازه رسا و کافی نمی‌داند. از دیدگاه نگارنده نیز شعر مدرن شاخه‌ای جدا از پیکره‌ی تجارب مدرنیسم در هنر جهانی و تحول نیمایی شعر نیست. این شعر که به سرشت تاریخی و اشباع شدگی ظرفیت‌های متداول اشراف لازم دارد، در تجریدی‌ترین لحظات خود از عواطف انسانی تهی نیست. به ایجاز، آشنایی‌زدایی، ساخت درونی، فرم و نوعی رابطه می‌اندیشد. از پیش‌ساخته‌ها و پیش‌اندیشیده‌ها می‌پرهیزد. این شعر به زندگی و مفاهیم امروز و در نتیجه به ذهنیت مدرن نظر دارد. وجهی از خصلت‌های شعر مدرن و در نتیجه تعریف آن نیز در پیوند با تحول محتوای جهان معاصر تغییرپذیر است. تصادفی نیست که برخی از شعرهای نیما، شاملو و فروغ فقط تا مقطع خاصی از زمان، مدرن به نظر می‌رسند، چرا که شعر مدرن نیز با تولد خویش مرگ را شانه به شانه‌ی خود حس می‌کند.

۲ ـ (نگاهی به «وصف گل سوری» کتاب شعر منوچهر آتشی، مروارید ۱۳۷۰)

وقتی شاعری تا پای مرگ به دفاع از شعر مدرن برمی‌خیزد طبیعی است که خود را نیز سراینده‌ی شعر مدرن بداند. آتشی اما با معیارهای خود که به تکنیک و فرم محض برمی‌گردد و نیز به لحاظ ذهنی منطقه‌اندیش، شاعری مدرن به حساب

نمی‌آید. آتشی به دور از ادعای سرودن شعر مدرن، شاعری اصیل است و از آنجا که شعرش قلمرو عواطف و در نتیجه عناصر و مفاهیم تجربه شده‌ی اقلیمی است، نگاهی آشنا و لحنی مؤثر دارد. او به محیط پیرامون و عاطفه‌ی بومی خود وفادار است و این که محیط پیرامون و در نتیجه فضای ذهنی آتشی محدود است، چیزی از اصالت شعر او کم نمی‌کند. این محدودیت به عناصر ملموس شعر او- پرنده، قایق، اسب، پلنگ و... -نیز ارتباط چندانی ندارد، بلکه رابطه‌ی ذهنی آتشی با این عناصر، آنها را تابع جبر تفکری اقلیمی قرار می‌دهد که در واقع تبیین کننده‌ی تفکر شعر آتشی نیز هست. او سیطره‌ی کاملی بر قلمرو کوچکی دارد که سخت دلبسته‌ی آن است، از این رو آتشی مسائل و پدیده‌های غیرمحلی را نیز با همین معیار می‌سنجد. برخلاف نیما که مسائل بومی را از منشور بینش و تأثری جهانی عبور می‌دهد. درگیری تازه‌ی زبانی در مواجهه با مفاهیم تازه‌ی جهانی یکی از خصوصیات اصلی شعر مدرن است. شعر آتشی گویا از این منظر، فلسفه‌ی تحول شعر نیمایی را به خوبی جذب نکرده است. در نتیجه آتشی دریافت درستی نیز از شعر مدرن ندارد. پرش و پرتاب ذهن آتشی اما نوآفرینی را در قلمروی معین نشان می‌دهد. این پرش‌های تصویری در زبانی جا خوش می‌کند که سرکشی را آنچنان که در بخشی از شعرهای رؤیایی می‌بینیم، تاب نمی‌آورد. بدین معنا که وقتی این دو شاعر در قلمروی نسبتاً نزدیک به هم قرار می‌گیرند، پرش‌های ذهنی و زبانی رؤیایی فراتر از مرزهای معمول صورت می‌گیرد، اما آتشی با نوآوری‌هایش تا لبه‌ی نوعی جسارت زبانی پیش می‌رود. کم جسارتی او حاصل تعصب به قلمرو ذهنیتی است که شدیداً منطقه‌گر است. آتشی کدخدایی در ولایت خود را بر سرگردانی در مرزهای ناشناخته ترجیح می‌دهد. مقایسه کنید:

الف: در باز اما
ما با نقیب قافله می‌رفتیم
و خون ما که بوی سرخ حماسه داشت

مار و سراب را
تا انتهای حافظه می‌برد
در انتهای حافظه لبخند جرعه با ما مبادله‌ی رویا می‌کرد
در انتهای حافظه لبخند جرعه شط خشک نفهمیدنی می‌شد
در انتهای حافظه از هیچکس سوال نمی‌کردیم
در انتهای حافظه لبخند می‌شدیم

(رؤیایی، شعر، دلتنگی‌ها، ص ۴۴ سروده ۴۶ ـ ۴۷)

ب: این رود راکدامین کوهستان زاییده‌ست
کز دشت‌ها و بیشه‌ها
بی‌هایهو و ماز و شکنجی
سنگین و سبز می‌گذرد
و از او هزار قایق رنگین
چون دسته‌های پروانه
سوی جزیره‌های سلامت می‌تازند.

(منوچهر آتشی، ریملاخ، وصف گل سوری، ص ۹، سروده شده ۱۳۶۸)

حضور آتشی در ولایتی دلخواه، وصف دلاوری عبودی جط، ده تیر نارفیقان، گلگون سوار... را در شعرهای پیشین او به همراه دارد. این بار نیز سرو کله‌ی «حاتم» شعرهای اخیر او پیداست که می‌خواهد جایگزین عبدوی جط شود. «حاتم» از تبعید بازگشته است، در کوچه‌های چادر و نجوا گام برمی‌دارد، و مترصد فرصتی است تا حساب فاسق‌ها را برسد:

و «حاتم» از جزیره‌ی تبعید
تا سر درون توبره‌ی ریشی انبوه
از اسکله به کوچه «بندر» می‌لنگد
...شاید دوباره عشق...

و آشیانه‌ی دوباره...
شاید... دوباره کشتن فاسق‌ها (همان، *راهی به رازها*، ص ۱۲۱)

آتشی نوآور اما غیر مدرن است. شعر مدرن، جهانی مسحور کننده و ناآشناست، نه بدان معنا که زیبایی ناشی از کلمات، بار چنین صفاتی را بر دوش کشد، یا لحظات انجماد یافته‌ی تصویری، ما را دچار چنان توهمی کند که با شعری مدرن رو به روییم. یکی دیگر از خصوصیت شعر مدرن غیر منتظره بودن آن است اما نه تا بدانجا که حضور قلب را نادیده بگیرد و همه چیز را فدای فرم و تکنیک کند. شعر آتشی از لحظات غافلگیر کننده محروم نیست اما پرش‌های موازی و مسطح را بیشتر پذیراست و پرش‌های تصویری در شعر آتشی غالباً تابع ذهنیتی است که پا را از دایره‌ای که به دور خود کشیده است بیرون نمی‌نهد:

می رفتم و تلاطم نخلستان‌های انبوه «دالکی»
پای مرا توان «نرفتن» می‌داد
می‌رفتم و زبانه‌ی «تشباد»
با گونه‌های تافته‌ام
رفتار دلنواز «صبا» و «شمال» داشت
و طاس واژگونه‌ی آفاق گرمسیر
چون شبکلاهی از سرم
از روی زلف منقلیم ـ کج می‌شد. (گریز، *وصف گل سوری*، ص ۲۳)

غالب شعرهای آتشی در «وصف گل سوری» که سروده‌های اخیر اوست در چنین مرحله‌ی سپری شده‌ای از توصیف و بیان به سر می‌برند و این در حالی است که از یکسو نیما در «ری را» «برف» و فروغ در «ایمان بیاوریم...» و «دلم برای باغچه می‌سوزد و... ختم چنین مرحله‌ی بیانی را در شعر، سال‌ها پیش بر پا کرده‌اند. جز این زبان و شکل‌های متعارف شعر رؤیایی که آتشی سرسختانه از آن دفاع می‌کند باید برای او هشدار دهنده و آموزنده باشد. آتشی عملاً مدافع شعر

تجریدی و غیر سیاسی است اما این را دیگر همه می‌دانیم که غیر سیاسی کردن شعر خود یک موضوع سیاسی است. در عین حال آتشی بیشتر شاعری مفهوم‌گراست و وجه مفهوم‌گرای شعر آتشی نیز ناظر بر ارزشی است که با معیارهای منطقه‌ای قابل درک است، غافل از اینکه آنچه در روی زمین و حتا در یک محل می‌گذرد در واقع امری محلی نیست. و این را نیما بهتر از هر شاعر دیگری در شعرش نشان داده است. غریزه‌ی حساس آتشی تصاویر و اوصاف زیبا را در مقطع زمانی سپری شده‌ای زندانی می‌کند. حس نوستالوژیک آتشی اما این زیبایی مهجور را جان تازه‌ای می‌بخشد:

ای دایگان پیر عشیره
روی کدام صخره‌ی خونین
در کوچه‌های آخر پاییزی
ناف مرا بریدید
تا بازگو کنم
به خیل خوابگردهای خیال آوار
که رود از کدام مغاک سیاه
بند جگر گسسته است
(همان، ریملاخ ص ۱۱۰)

آتشی با پناه بردن به عناصر دلخواهی مثل توبره، آخور، اصطبل، اسب، پلنگ و... با تعصب ورزیدن بر حفظ بدویت این عناصر در شعر، باجهان و مفاهیم تازه قطع ارتباط می‌کند. این ذهنیت فئودالی در مواجهه با دنیای متحول معاصر، خجول و خلوت گزین است. آتشی کم و بیش در شعرهایش نه تنها به «*نظام روستایی دلخواهی می‌اندیشد که روستایی فرمان مباشر را محترم می‌شمارد*» بلکه در نقد نویسی نیز به روال کدخدا و یا خان منطقه، با ترکه‌ای به تعزیر بزهکاران می‌پردازد[1] او حتا آواز خوب را هم فقط مال پرنده‌ی نر می‌داند[2]. این فطرت

۱ـ آدینه شماره‌ی ٦٨ ـ ٦٩، ص ۱۰. ۲ـ دنیای سخن شماره‌ی ۱۹ تیر ماه ٦٧.

فئودالی، نوآور اما ذاتاً مغایر با وجوه خلاقی از شعر امروز است که شعر مدرن نام می‌گیرد. تجربه‌ی این نوآوری می‌تواند پشتوانه‌ی کار شاعران جوان‌تری واقع شود که فطرت هنری مدرنی دارند.

شعر آتشی از فطرتی مدرن برخوردار نیست. وجه مدرنی که شعر آتشی فاقد آن است و در شعر جا نیفتاده‌ی برخی از شاعران جوان نقطه‌ی عزیمتی محسوب می‌شود، وقتی با سیستم فکری و ساخت زیبایی‌شناسی ویژه‌ای در می‌آمیزد به شکل شعر نیما ظاهر می‌شود. این بخش از شعرهای نیما با سرپیچی از هنجارهای عادی بیان، به گونه‌ی دیگر خواننده را از افق‌های تازه و راه‌های نپیموده گذر می‌دهد تا به رویت مجدد اشکال میان راه دست یابد. در این شعرها گاه نگاه و خیال و عاطفه و رؤیا بافتی بومی دارند، اما در اینجا نیز به منطقه‌ای بودن خود تعصب می‌ورزند، چرا که نیما توان این را دارد که دهکده‌ی خود را در دل جهانی بزرگ قرار دهد. ناب‌ترین لحظات این دسته از شعرهای نیما نیز میانه‌ی خوبی با اندیشه گریزی ندارد. در شعر نیما اندیشه به عنوان موضوعی ساده برای کاوش جامعه‌شناسی مطرح نیست. این شعرها با فرم‌گرایی محض، افسون فرم را فدا نمی‌کنند، چرا که نمی‌خواهند از زندگی درونی خود محروم و به بیرون از زمان پرتاب شوند. بر این شعرها که تجاوزگری به عرف بیان نیز، فاقد انگیزه‌ای مادی نیست، زمان و جهان معاصر لااقل به صورت یک رویا سایه می‌افکند اما رؤیا و اندیشه در شعر آتشی بیشتر از محدودیت بافت و بینش منطقه‌ای تبعیت می‌کند:

ـ تنگ غروب بولدوزری زرد، مثل عقرب سهما گینی
از پشت خاکریزی بالا می‌آید

(وصف گل سوری، ص ۱۰۰)

ـ وقتی سیه جامه‌ی بی‌آزرم،
هی می‌زند به شاعر ماه‌اندیشی
تا نقش یک فراری گستاخ را بازی کند

و عشق را
سوار بر نریان‌هایی سرکش
در تنگه‌های حادثه آسیمه می‌کنند

(همان، ص ۱۳۰)

تا سر درون توبره‌ی ریشی انبوه

(همان، ص ۴۲)

ـ خورشید
مهمیز می‌زند
به پهلوی گلگونش

(همان، ص ۱۲۱)

(همان، ص ۱۵۲)

سرنوشت زبان چیزی جدا از سرنوشت مقدری نیست که گریبان شاعر را در شرایط عینی خاصی می‌گیرد چرا که زبان شعر، مجموعه‌ای از کلماتی نیست که به تصادف کنار هم گرد می‌آیند. هر اشاره، تصویر، استعاره، تحریف در نحو زبان و بدعت در وزن؛ رؤیا، خیال و عاطفه‌ای مقدر را تجسمی مادی ـ فرم ـ می‌بخشد. با این حساب فرم، شکل مادی معرفت و مکاشفه‌ی شاعر است و تغییر فرم، تعویض ارادی تمهیدات شاعرانه نیست، بلکه تغییر بینش شاعر است. و حادثه‌جویی در زبان و در نتیجه در فرم، حادثه‌جویی در جهانی است که به نظم خود مباهات می‌کند. انتظار حادثه‌جویی در زبانِ آتشی که مدافع نوعی خاص از شعر مدرن است، کمترین توقع خواننده‌ی شعر اوست. اما این حادثه‌جویی در شعر آتشی جای خود را به نوعی چموشی خیال می‌دهد. این چموشی اما قلمروی محدود را می‌شناسد و در نتیجه رام نوازش‌ها و عادات ذهنی منطقه‌ای‌گرا می‌شود. در حالی که حادثه‌جویی مورد نظر قلمرو شعر نیما و فروغ را زمینه‌ای مساعد برای جولان خود می‌داند. بعید نیست اگر غرابت زبان فروغ در عین سادگی و زبان گاه پیچیده‌ی نیما را نتیجه‌ی کشف ابعاد تازه‌ی هستی از سوی این شاعران بدانیم.

زبان آتشی گرچه در یک نظام بسته‌ی فکری چموشی می‌کند اما شاعر آگاهانه از زبان‌های رایج و از سکه افتاده‌ی شعری فاصله می‌گیرد و این همه را آتشی مدیون احساس‌های بدوی خویش است:

بانوی بی‌قرار
به ساعت علفی
شقایق ساعت چندم است
و نرگس چه ساعتی است
وقتی به چشم‌های وحشی من خیره می‌شود
و هنگام که عقربه‌ی نگاهم
میان شقایق و نرگس دل دل می‌زند
چه حادثه رخ خواهد داد
به ساعت علفی (همان، ص ۱۳۷)

شعر آتشی از فرم و فرم محض که او سنگ آن را مدام به سینه می‌زند تا حد زیادی محروم است. چراکه اگر ایجاز و حذف زوائد و حواشی و تکرار و خلاصه عادت‌زدایی را زمینه‌ای مساعد برای ایجاد فرم بدانیم، آتشی در این موارد چندان سختگیر نیست. یعنی در موارد بسیاری به نظمی مقرر بر شعر خود نمی‌اندیشد، به نظمی که دیگر افسون خود را از دست داده است و نشاط و شگفتی را هم از پرواز خیال او می‌گیرد، در حالی که شعر مدرن در همه حال می‌خواهد تجدید حیات کند. آتشی همچنان که خیال سرکش خود را زندانی تفکری منطقه‌گرا می‌کند، به حذف عادات بازدارنده‌ی زبان شعرش بی‌اعتنا می‌ماند. دو شعر «ماه و شاعر» (ص ۴۴) و «آواز تلخ و طولانی» (ص ۵۰) بر اینکه آتشی به ایجاز و حذف حواشی شعرش کم توجه است گواهی می‌دهند.

به پاره‌ای از عادات شعری آتشی به اختصار اشاره می‌کنم:

الف ـ تشبیهات متوسط و نوع عرضه‌ی کلیشه‌ای آن:

ـ نامت
گلواژه‌ای به سپیدای ماهتاب و سپیده‌ست
(وصف گل سوری، ص ۳۶)

ـ راز از خلال طرّه‌ی رقصانت.
روی انار سرخت سر می‌خورد (همان، ص ۷۶)

ـ از پشت خواب‌هایم
از پشت شاخساران
سر می‌کشی (همان ص ۹۳)

ب ـ حشو و زواید:

ـ عطر غلیظ محبوبه‌ی شب، *آه* (که آه هم حشو است و هم کلیشه)
آنجاکه ایستاده‌ای *آری* (همان، ص ۵۶)

ج ـ رمانتیک بازی:

دردا که این حکایت امشب نیست
دردا که این حکایت این لحظه نیست (همان، ص ۱۶)

د ـ تکرار:

ـ اندوه خوابگردها
هی می‌کند به خلوت خاموش خاطرم (همان، ص ۱۷)

ـ آوازهای زنده‌ی بیدار
سر دهند
و هی کنند گله‌ی پندار را به راه (همان، ص ۵۸)

ـ و گله‌ی کلیدها را
با سمت خواب بستگی حجره‌ها
هی می‌کند (همان، ص ۱۰۲)

ـ هی می‌زند به شاعر ماه‌اندیش

تا نقش یک فراری گستاخ را
بازی کند
(همان، ص ۱۳۰)

هـ ـ قافیه پردازی:

ـ از پیله می‌خزند و زمین را
تسخیر می‌کنند
از پیله می‌خزند و فضا را
تفسیر می‌کند
(همان، ص ۷۲)

ـ هر چیز شکل کامل خود را
از دست می‌دهد به نگاهی
(همان، ص ۱۱۳)

در آبسار سایه‌ی خود غوطه می‌خورد
تاغ است و *تاغ* نیست...
که بیشه‌های سر و صنوبر را
باغ است و *باغ* نیست

(همان، ۱۱۴)

و حرف آخر اینکه هیچ چیز بیش از خلوص آتشی در همه شعرهایش و نیز در «وصف گل سوری» برای من رشک‌انگیز نیست، همچنان که هیچ چیز بیش از تصنعی که او در دفاع از بخش پیچیده و مصنوع و تجریدی شعر برخی از شاعران از خود نشان می‌دهد مرا به حیرت در نمی‌آورد.

اشارات

اشاره‌های کوتاه به چند شعر

الف ـ «آنگاه پس از تندر[1]»

مهدی اخوان ثالث

اگر ضمیر ناخودآگاه شعر مدرن را ناظر بر قصه‌ی روانشناختی نو، تجربه‌ی جریان سیال ذهن جویس، پروست، ویرجینیاولف و... پرهیز از توالی زمانی، کشف معانی نهان در پس چیزها، نام نبردن از اشیا، تکنیک محض، تأکید بر آشنایی‌زدایی فرمالیست‌های روس، فرم‌گرایی، کیفیت سوررئالیستی، امپرسیونیستی و... تصاویر در نقاشی، ساخت تصویری سینمای مدرن و در مجموع سنت گریزی و نهایتاً سنت ستیزی مجادله‌آمیز بدانیم، شعر اخوان، شعری مدرن به حساب نمی‌آید. حافظه‌ی فرهنگی شعر اخوان خالی از تجربه‌ی هنر

۱ـ از این اوستا، از ص ۴۰ تا به بعد.

امروز مثلاً در زمینه‌ی داستانویسی نیست اما به شدت وامدار سنت شعر کلاسیک فارسی است.

سنت در شعر اخوان به معنی حفظ پاره‌ای اعتقادات جزمی (به تعبیر الیوت) نیست. او صرفاً از سنت حراست نمی‌کند تا در شعر خود سودای بازگشت به گذشته‌ها را پررنگ‌تر جلوه دهد. اما نوآوری اخوان به هر حال در قاب سنت می‌درخشد. از سویی دیگر نظارت دقیق اخوان بر تحول نیمایی، و درک به موقع آن ـ نیماشناسی اخوان ـ بینش تاریخی او و در نتیجه حس نوجویی توأم با تجربه‌ی فرهنگی‌اش، چهره‌ای ممتاز و «نو و معاصر» را در شعر امروز ایران ترسیم می‌کند. با این حساب بین شعر نو و معاصر و شعر مدرن فرقی قائل شده‌ام. چرا که شعر مدرن گاه بخش فعال‌تر، جسورتر شعر نیمایی و به تعبیری شعری فرانیمایی است، و گاه هر نوع انحطاط و تصنع شعری و ایجاد تحیر و مرعوب‌سازی به وسیله‌ی تصاویر ماشینی زیر این عنوان قرار می‌گیرد. اخوان در برخی از شعرهای برجسته‌اش گرایش به وجهی از شعر مدرن نشان می‌دهد اما شعر او غالباً بین شعر مدرن اصیل و نه انحطاطی و شعر سنتی می‌درخشد.

شعر «آنگاه پس از تندر» یکی از شعرهای اخوان ثالث است که در آن رایحه‌ی نوعی مدرنیسم به مشام می‌خورد. در این شعر، اخوان واقعیت‌ها را می‌کاود تا از آن واقعیت تازه‌ای بسازد. در این شعر که مثل رمان نوگرا آغاز به مفهوم واقعی آن وجود ندارد، خواننده به میان شعر پرتاب می‌شود. گویا شاعر می‌خواهد به تعبیر ویرجینیاولف ذرات را همچنان که بر ذهن فرو می‌ریزد و به ترتیبی که می‌ریزد ثبت کند. در این شعر علاوه بر آغاز نامنتظر آن:

اما نمی‌دانی چه شبهایی سحر کردم
بی‌آنکه یک‌دم مهربان باشند با هم پلک‌های من
در خلوت خواب گوارایی.

با فضای شدیداً تازه رو به روییم، فضایی که داستانی- تصویری نیز هست.

داستان‌هایی که در حکم رویا هستند، و تصاویری کابوس گونه که زمینه را برای شعری با ساختی ظاهراً پیچیده مهیا می‌کنند. تصویرهایی آکنده از وهم و رؤیا و واقعیت. تصاویری که در آن شاعر، مظاهر واقعیت‌ها و مشهودات عینی را تغییر می‌دهد تا احساسی ویژه را به خواننده منتقل کند. تصاویری خودجوش و سوررئالیستی، بدون توجه به اصول زیبایی‌شناسی متعارف شعر اخوان:

آنگه دو دست مرده‌ی پی کرده از آرنج
از روبه‌رو می‌آید و رگباری از سیلی
من می‌گریزم سوی درهایی که می‌بینم
بازست، اما پنجه‌ای خونین که پیدا نیست
از کیست
تا می‌رسم در را به رویم کیپ می‌بندد
آنگاه زالی جغد و جادو می‌رسد از راه
قهقاه می‌خندد

«آنگاه پس از تندر» اخوان با تصاویر و تداعی‌های هول‌آور و فضایی سوررئالیستی با قصه‌ی نو و هنر مدرن مشابهت‌هایی دارد. یا لااقل می‌توان گفت این فضاسازی و تحریف و بدعت‌ها، دگرگونی واقعیت‌ها و تصاویر را در برخی از آثار کافکا به یاد می‌آورد. در این شعر، اجزاء متقارن، دوایر تصویری، تداعی‌ها، و اشارات و خطاب‌ها؛ نامتعارف، عصبی و وهم‌آلود و کافکایی است:

...و آن بسته درها را نشانم می‌دهد با مهر و موم پنجه‌ی خونین
سبابه‌اش جنبان به ترساندن
گوید:
«بنشین
شطرنج!»

اخوان در شعرهای داستانی خود نیز- «قصه شهر سنگستان»، «مرد و مرکب»،

به ویژه در شعرهایی مثل «طلوع»، «برف» و «آخر شاهنامه» دست به فضاسازی‌هایی می‌زند که در نوع خود بی‌نظیر است، اما برخی از مفروضات شعر سنتی که در شعر اخوان حفظ می‌شود، او را در جایگاهی قرار می‌دهد که کم و بیش قابل پیش‌بینی است و جایگاهی، معتبر و ممتاز نیز هست. اما خود انگیختگی سوررئالیستی شعری چون «آنگاه پس از تندر»، کشش ناخودآگاه اخوان را به شعر مدرن نشان می‌دهد. گرچه مفروضات مورد اشاره، در اینجا نیز به نوعی، حصاری به دور آن می‌کشد تا وقار کلاسیک این شعر حفظ شود. حال شعر «آنگاه پس از تندر»:

اما نمی‌دانی چه شبهایی سحر کردم
بی‌آنکه یک‌دم مهربان باشند با هم پلک‌های من
در خلوت خواب گوارایی.
هرگز نشد کاید به سویم هاله‌ای یا نیمتاجی گل
از روشنا گلگشت رؤیایی.
در خواب‌های من،
این آب‌های اهلی وحشت،
تا چشم بیند کاروان هول و هذیان
این کیست؟ گرگی محتضر، زخمیش بر گردن؛
با زخمه‌های دم به دم کاه نفس‌هایش
افسانه‌های نوبت خود را
در ساز این میرنده تن غمناک می‌نالد
وین کیست؟ کفتاری ز گودال آمده بیرون
سرشار و سیر از لاشه‌ی مدفون
بی‌اعتنا با من نگاهش.
[پوز خود بر خاک می‌مالد.

آنگه دو دست مرده‌ی پی کرده از آرنج
از روبه رو می‌آید و رگباری از سیلی.
من می‌گریزم سوی درهایی که می‌بینم
بازست، اما پنجه‌ای خونین که پیدا نیست
ازکیست،
تا می‌رسم در را به رویم کیپ می‌بندد.
آنگاه زالی جغد و جادو می‌رسد از راه
قهقاه می‌خندد.
و آن بسته درها را نشانم می‌دهد با مهر و موم پنجه‌ی خونین.
سبابه‌اش جنبان به ترساندن،
گوید:
«بنشین،
شطرنج!».

آنگاه فوجی فیل و برج و اسب می‌بینم
تازان به سویم تند چون سیلاب.
من به خیالم می‌پرم از خواب.
مسکین دلم لرزان چو برگ از باد.
یا آتشی پاشیده بر آن آب،
خاموشی مرگش پر از فریاد.
آنگه تسلی می‌دهم خود راکه این خواب و خیالی بود.
امّا
من گر بیارامم
با انتظار نوشخند صبح فردایی

این کودک گریان ز هول سهمگین کابوس
تسکین نمی‌یابد به هیچ آغوش و لالایی.
از بارها یک بار
شب بود و تاریکیش
یا روشنایی روز، یا کی، خوب یادم نیست.
اما گمانم روشنی‌های فراوانی
در خانه‌ی همسایه می‌دیدم.
شاید چراغان بود، شاید روز.
شاید نه این بود و نه آن، باری،
بر پشت‌بام خانه‌مان، روی گلیم تیره و تاری
با پیردختی زردگون گیسو که بسیاری،
شکل و شباهت با زنم می‌برد، غرق عرصه‌ی شطرنج بودم من.
جنگی از آن جانانه‌های گرم و جانان بود
اندیشه‌ام هر چند
بیدار بود و مرد میدان بود،
اما
انگار بخت آورده بودم من.
زیرا
چندین سوار پرغرور و تیزگامش را
در حمله‌های گسترش پی کرده بودم من.
بازی به شیرین آب‌هایش بود.
با این‌همه از هول مجهولی
دائم دلم بر خویش می‌لرزید.
گویی خیانت می‌کند با من یکی از چشم‌ها یا دست‌های من،

اما حریفم بیش می‌لرزید.
در لحظه‌های آخر بازی،
ناگه زنم، همبازی شطرنج وحشتناک
شطرنج بی‌پایان و پیروزی،
زد زیر قهقاهی که پشتم را به هم لرزاند.
گویا مرا هم پاره‌ای خنداند.
دیدم که شاهی در بساطش نیست،

[گفتی خواب می‌دیدم.

او گفت:
«این برج‌ها را مات کن»
[خندید.
«یعنی چه؟»
من گفتم.
او در جوابم خند خندان گفت:
«ماتم نخواهی کرد، می‌دانم.
پوشیده می‌خندید با هم پیر برزینان.
من سیل‌های اشک و خون بینم.
در خنده‌ی اینان».
آنگاه اشارات کرد سوی طوطی زردی
کانسوترک تکرار می‌کرد آنچه او می‌گفت،
با لهجه‌ی بیگانه و سردی:
«ماتم نخواهی کرد، می‌دانم»
[زنم نالید.
آنگاه اسب مرده‌ای را از میان کشته‌ها برداشت،

با آن کنار آسمان، بین جنوب و شرق،
پرهیب هایل لکه ابری را نشانم داد، گفت:
[«آنجاست».
پرسیدم:
[«آنجا چیست؟»
نالید و دستان را به هم مالید.
من باز پرسیدم.
نالان به نفرت گفت:
[«خواهید دید».
ناگاه دیدم
[ـ آه گویی قصه می‌بینم
ترکید تندر، ترق
بین جنوب و شرق
زد آذرخش برق
اکنون دگر باران جرجر بود.
هر چیز و هر جا خیس
هرکس گریزان سوی سقفی، گیرم از ناکس
یا سوی چتری گیرم از ابلیس.

من با زنم بر بام خانه، بر گلیم تار
در زیر آن باران غافلگیر،
ماندم.
پندارم اشکی نیز افشاندم.
بر نطع خون آلود این شطرنج رؤیایی

و آن بازی جانانه و جدی،
در خوشترین اقصای ژرفایی،
وین مهره‌های شکّرین، شیرین و شیرینکار،
این ابر چون آوار؟
آنجا اجاقی بود روشن، مرد.
اینجا چراغ، افسرد.
دیگر کدام از جان گذشته زیر این خونبار.
این هر دم افزونبار،
شطرنج خواهد باخت
بر بام خانه بر گلیم تار؟
آن گسترش‌ها و آن صف آرایی
آن پیل‌ها و اسب‌ها و برج و باروها
افسوس.
باران جرجر بود و ضجه‌ی ناودان‌ها بود.
و سقف‌هایی که فرو می‌ریخت.
افسوس آن سقف بلند آرزوهای نجیب ما.
و آن باغ بیدار و برومندی که اشجارش
در هر کناری ناگهان می‌شد صلیب ما.
افسوس.
انگار در من گریه می‌کرد ابر
من خیس و خواب آلود
[بغضم در گلو چتری که دارد می‌گشاید چنگ
انگار بر من گریه می‌کرد ابر.

تهران ـ بهمن ۱۳۳۹

ب ـ اشاره به چند شعر محمد حقوقی

پیچیدگی شعر در واقع باید نتیجه‌ی نوع رابطه شاعر با جهان پیرامون او باشد، در غیر این صورت با شعر ناب بدلی رو به رو خواهیم شد. از این روست که «نرودا» به شعر مغلق و پیچیده می‌تازد و چنین می‌سراید:

هیچ سایه‌ی مرموزی نیست
و نه هیچ ابهامی
جهان به تمامی با من در گفتگو است [1]

گاه نیز پیچیدگی نتیجه‌ی هجوم سازمان یافته و تمایلاتی ویرانکننده است که شاعر در حوزه‌ی زبان رایج شعر از خود نشان می‌دهد تا تجربه‌ی زیبایی‌شناختی تازه‌ای را پشت سر بگذارد. در اینجا شاعر با اثری که می‌آفریند «پیشرو» و یا «پیشرو نماست». هر گام شجاعانه‌ای نیز الزاماً خبر از فتح تازه‌ای نمی‌دهد. باید به ماده و جوهر اصلی حرکت اندیشید. آیا ماده‌ی اصلی اثر، ریشه در جنون

۱ـ فرهنگ نو در آمریکای لاتین، ص ۱۹۰.

شاعرانه‌ای دارد که گریز از موانع را می‌طلبد یا تفنن و مغلق نمایی، تشفی خودخواهی را برای شاعر به همراه می‌آورد، و منشِ شعری چیزی بیش از بازی با کلمات نیست؟

شیوه‌ی مبهم نویسی از ویژگی شعر حقوقی است. حقوقی در شعرهای پیشینش به نوع ویژه‌ای از ارتباط که در واقع نوع ویژه‌ی بی‌ارتباطی و یا کم ارتباطی است می‌اندیشد. از این رو به خوانندگانی انگشت شمار رو می‌کند تا خود را از مسیری مستقیم که دیگر برای خود او نیز ملال‌آور است برهاند. شاعر بدین طریق در پی آن نیست که به احساس خود غنای بیشتری ببخشد، یا احساس خود را سازمان یافته‌تر بیان کند، بلکه بیشتر در صدد آن است که برای شعر خود فردیت پیش‌بینی نشده‌ای را دست و پا کند.

اگر جادوگران گمان کنند که می‌توانند قطعه‌ای آهن و یا ماری خطرناک را به دست گیرند و از گزند نیز در امان باشند این شاعران- حقوقی و... - نیز با پیچیده کردن تصاویر و فضاهای شعرشان به رغم خود دست به نوعی جادوگری می‌زنند. نتیجه‌ی این به اصطلاح جادوگری شاعر را بیشتر می‌توان در مجموعه شعرهای پیشین او، به ویژه در کتاب «با شب،با زخم، با گرگ» و «شرقی‌ها» نشان داد. بیشتر این شعرها از خود انگیختگی بی‌بهره است.

حقوقی از طریق اشراق، به کلیت هستی دست نمی‌یابد. بلکه از طریق افراط در مبهم‌نویسی و نه حتا سیر و سلوک مدام در زبان به نوعی تشخص شاعرانه که برای اهل درد فاقد جذابیت است، نزدیک می‌شود. حقوقی که سیر و سلوک در صور شعری را بر لم دادن در سایه‌ی شکل‌های مکشوف شعری ترجیح می‌دهد از این راه برای خود امتیازی کسب می‌کند، چرا که لااقل چشم به خواننده‌ی فعال دارد. او برخلاف مشیری و البته خائفی که خود را بی‌نیاز از تجربه‌های تازه می‌دانند، در پی خطر کردن است، تا توان شاعرانه‌ای را در زبان و شکل شعر به دست آورد که منحصر و ممتاز باشد. حقوقی غالباً به بهای از دست دادن عاطفه و

احساس شعری خود، بدین مرزها نزدیک می‌شود.

روبن داریو شاعر مدرنیست آمریکای لاتین در مقدمه‌ای بر شعرهایش می‌نویسد: «*من شاعر توده‌ها نیستم*» اما در همان مقدمه اضافه می‌کند: «*می‌دانم که از رفتن به سوی آنان گریزی نیست*» حقوقی که به دیگر اضلاع شعرش، به جز به ضلع «نابگرا»ی آن بی‌توجه است، در شعرهای اخیرش، نه به سوی مردم، بلکه به خودش نزدیک‌تر شده است. بدین معنا که «ناب‌سازی» مصلحتی، فاصله‌ی چندانی بین شاعر و جوهر شعریش نینداخته است. حقوقی هر قدر به خودش نزدیک‌تر می‌شود با تصنع و در نتیجه با خواننده‌ی شعرش فاصله‌ی کمتری دارد. حقوقی در کشمکش مغلق‌نویسی و ساده‌تر کردن شیوه‌ی بیان، سرانجام بر تردیدهایش چیره می‌شود و به شعری رو می‌آورد که گرچه باز هم صنعتگری آن محسوس است، اما این صنعتگری، رمز و راز و «آن» و عشوه‌ی تازه‌ای دارد:

از خواب نیمروز پریدم
در خط موج رادیو بیداری
از خش خش خطابه‌ی گورباچف
امروز روز اول مه، روز کارگر
سال هزار و نهصد و هشتاد و نه
که شد
سال «چکی»، «پولندی» «بلغاری»
صبح شبی دراز... *(گردون، شماره‌ی ۱۰ ـ ۱۱ اردی‌بهشت ۷۰)*

جابه‌جایی محسوس در شعر حقوقی صرفاً حاصل تقابل عناصر درونی و یا صوری شعر او نیست، بلکه فرایند جابه‌جایی پدیده‌های اجتماعی ـ سیاسی است. تصادفی نیست که در شعرهای تازه‌ی حقوقی، طنز به عنوان محتوای شعر به چشم می‌خورد و محتوا برجستگی خاصی دارد، تا جایی که شکل، صرفاً وسیله‌ای است برای بیان محتوا، و فاقد ساز و کار زیبایی‌شناسی هنری است. البته این بدان

معنا نیست که شعرش به خدمت نظریه‌ای خاص درآمده است، اما دیگر از بازی غیرمسئولانه‌ی او با زبان شعر خبری نیست. در هر حال این فاصله‌گیری را مشکل بتوان تکامل شیوه‌ی بیان حقوقی دانست. در این شعرها که عناصر مسلط را واژه‌هایی مثل داستایفسکی، تولستوی، یسنین، گورباچف و... تشکیل می‌دهد، نه تنها نوعی سرپیچی از هنجارهای بیان کاملاً محسوس است، بلکه این سرپیچی، عمدتاً حوادث غیرمنتظره جهانی را هدف قرار می‌دهد. همین جاست که طنز، عناصر مسلط مورد اشاره را با خود می‌آورد:

صبح شبی دراز
که آقای سولژ (سابق) نیتسین را
در ژنو
خواب برده بود
سال جمال‌زاده صد ساله‌ی تمیز
همشهری عزیز
که هفتاد سال بیشترش
آب
برده بود
خواب
آب
آب
خواب ...
(گردون ، شماره‌ی ۱۰ ـ ۱۱، ۱۳۷۰)

در شعرهای جدید حقوقی اهمیت شیوه‌ی بیان، بستگی به تغییر محسوس عناصر مسلط بر شعر دارد. در این شعرها، به شیوه‌ی بیان، آنچنان که مثلاً یک شاعر پارناسی اهمیت قائل است، توجهی نمی‌شود، هر چند حقوقی به شیوه‌ی بیان در شعرهای پیشین، وسواسی افراط گونه دارد.

حقوقی که زمانی خوانندگان معدود شعرش را که ستایندگان وجه پوشیده و مرموز شعر او بودند، مایه‌ی فخر و مباهات خود می‌پنداشت، در شعرهای اخیرش آب پاکی روی دست همه‌ی آنان می‌ریزد. حقوقی که در شعرهای پیشینش با وهم‌پردازی‌ها و تصویرسازی تفسیر برانگیزش، خواننده‌ی شعر را ظاهراً به ماوراء محسوسات و مشهودات عینی می‌کشاند، در شعرهای تازه‌اش نه در بند تجریدات، بلکه تنها در صدد درک تناقضاتی است که از آن شاید طنزی فراهم آورد تا مایه‌ی اصلی کار او شود. واژگان و عناصر جدید در شعرهای تازه‌ی حقوقی دیگر در بند آن نیستند که خود را آماده‌ی شرکت در مراسم عبادی تصویرسازی کنند، بلکه بیشتر وسیله‌ای هستند در دست شاعر که به بیان ماده‌ی اصلی اثر می‌پردازند. در این شعرها نیز حقوقی بر آن است تا از طریق قافیه‌سازی به نوعی موسیقی دست پیدا کند، اما بقایای درک سنتی او از قافیه، باز هم کار دست او می‌دهد چرا که قافیه‌ها غالباً قابل پیش‌بینی‌اند:

در پیچ سوم «دن آرام» انگار را
به خاطره خوابم برد
از خاطرات خرم رویای نیمروز
که آبم برد (گردون، شماره‌ی ۱۰ ـ ۱۱)

از سوی دیگر چون وزن به تعبیری برای شعری حقوقی همچون الفباست برای خواندن آن، موسیقی شعر او، فقط انتقال مفاهیم را سرعت می‌بخشد و احساس موسیقایی خاصی را در خواننده ایجاد نمی‌کند، آن چنان که گاه به تعبیر پروست لحن، موسیقی کلام را می‌سازد. حقوقی با استفاده از عناصری خاص، یکنواختی وزن شعر خود را گاه پنهان می‌کند. او با چاپ شعر (۱۸۸۸، دنیای سخن، شماری ۲۴، سال ۶۷) و (از پیچ سوم دن آرام، گردون، شماره‌ی ۱۰ ـ ۱۱) و دیگر شعرهایی از این دست، خود را برای یک خطای جدید آماده می‌کند. او اگر این شیوه (مدرن‌روایی؟) را که با نوعی تازگی، تمهیدات شناخته شده‌ای دارد،

غایت شعف خود بداند و از آن به عنوان یک ظرف تازه‌ی بیانی استفاده کند، این ظرف بیانی به ناچار، اشباع شدگی خود را از کارکرد عناصری ویژه و در عین حال همگون نشان خواهد داد. مگر چقدر می‌توان در وزنی معهود، با طول نه چندان متغیر مصرع‌ها، از بیسمارک، مسیو مالارمه،... سخن ساز کرد؟

بنابراین چه کسی ضمانت خواهد کرد که حتا خواننده‌ی حرفه‌ای شعر، تاب خواندن و یا شنیدن بیش از سه چهار شعر از این گونه را بیاورد؟

سال بدی که «آن سالیوان» را
هلن کلر
بیچاره کرده بود
و «بیسمارک»
«پاپ و کلیسا» را
سال شب فراغت مسیو مالارمه
از گیرو دار ترجمه پو ـ پو...؟
شاملو...؟
تو...؟
زاغ، کافکا و کلافگی...؟ *(شعر ۱۸۸۸، دنیای سخن، شماره‌ی ۴۳)*

حقوقی در این شعرها با طنز و طعنه به مشترکات اجتماعی ـ فرهنگی بشر امروز می‌پردازد. او بیشتر با ادراکی تعقلی و نه تخیلی ـ هنری به این مفاهیم می‌اندیشد، از این رو شعر حقوقی با خود انگیختگی هنری که نتیجه‌ی تأثری عمیقاً روحی است فاصله دارد. این شعرها در واقع مطالعه‌ی اندیشه‌ی محض در قلمرو جسارتی زبانی است، جسارت آنهم در لایه‌های بیرونی شعر. در این شعر از فردیتی بی‌واسطه، آنچنان که در شعر فروغ با آن روبه روییم، خبری نیست.

شعرهای تازه حقوقی کم و بیش عادت‌های شعری ما را تغییر می‌دهد اما به مبارزه‌ای پرشور با اشکال شعری برنمی‌خیزد. از سوی دیگر شاعر اصلاً مکنونات

خود را پنهان نمی‌دارد و با شیوه‌ی بیان تازه‌ی خود به تشریح دانسته‌هایش خود می‌پردازد. تردیدی نیست که حقوقی گریزان از تکرار و جویای شکل‌های نو است. هر قدر او از «حرف ـ شعر» کناره می‌گیرد و به «روح» شعر نزدیک می‌شود تر و تازه‌تر به نظر می‌رسد. مگر در رساله پولس رسول نیامده که: *«حرف می‌کشد، اما روح زنده می‌کند»*

حقوقی با فاصله گیری از «حرف ـ شعر»هایش، به رابطه‌ای اصیل و عاطفی‌تری با جهان پیرامونش دست می‌یابد. آیا این شطح گونه‌ی حقوقی (دنیای سخن، شماره‌ی ۴۲، تیرماه ۷۰) با سادگی زبان و بیان، امتیازی صد چندان بر دیگر شعرهای او که از تکلف دست بردار نیستند، ندارد؟

ـ اندوهیاد احمد طاهری عراقی

کاشا ـ کاشی بی‌نقش
هیچت به کار نیامد
نه آکسفورد
نه کمبریج
نه زاویه
نه زیج
و نه «التعرف لمذهب اهل التصوف»
که نه صوفی بودی
نه حروفی
و نه منتظر «آینده‌ی» آیان

کاشا
کاشی بی نقش

بی‌هیچ خطی
بنایی و کوفی
لوح ساده‌ی صاف
صدف شفاف
کاشاکاش...
چه زود
بیست سال گذشت
احمد طاهری عراقی!
از بام ایام دیر
که انفسی بودی
تا شام ایام اخیر
که آفاقی گشتی
اگر چه همچنان از کنار درخت اقاقی
گذشتی گذشتی گذشتی
بی‌نگاه بی‌نگاه بی‌نگاه
روز روز روزها
بیدار بر خاک، من
دریغا که تا آنروز دیگر نیستم
روزی که نسیم
ذرات ترا
خواهد پراکند
یارا!
و هوا را
از شمیم ذات تو خواهد آکند

«در گذشته» مغبون!
آه...!
از گذشته چه بگویم
که با گوشی هنوز
آکنده از قهقهه‌ی تو
هر روز پراکنده‌ترم.

ج ـ اشاره‌ای به شعر منصور اوجی[1]

به شاعرانی خود را نزدیک‌تر می‌بینم که از شور و شرّی ازلی مایه برگرفته‌اند. شاعرانی که سایه‌ی ابلیس نیستند اما مایه‌ی شرّند. شرّآب؛ که دریا را طوفانی می‌کند. شرّباد؛ که درخت را دیوانه، شرّخاک؛ که خواب دیو و پری را آشفته می‌کند. و شرّ آتش؛ که تا انتهای دنیا در هوای کسی به رقص درمی‌آوردت که لباس قرمز پوشیده و همزاد متواری توست.

به شاعرانی نزدیکتر می‌یابم خود را که گرهی شگفت در کارشان است. گرهی مقدر، که به ورد هیچ جادوگری باز نمی‌شود. اینان گرهی در کار آب نمی‌کنند تا طلبکار الفاظ روان باشند. برآب راه نمی‌روند تا انگشت نمای کوچه و بازار شوند. به اعماق آینه‌ها پرتاب می‌شوند تا در عزلتی پرهیاهو برای سایه‌ی خود بنویسند:

کرشمه‌ی تو شرابی به عاشقان پیمود...

منصور اوجی، شاعر شور شر ازلی نیست. سایه‌ی ابلیس نیست. مایه‌ی شر

۱ـ با نگاهی به «هوای باغ بکردیم» منصور اوجی.

نیست. گرهی شگفت هم در کارش نیست اما... اوجی، شاعر «آنِ» میوه‌های کال و رسیده است. «آنِ» الوان و «آنِ» اشکال دلپذیر: سیب، پرتقال و سبدها که از آب روان می‌گیرد. سرشار از «آنِ » انگور، مستِ میوه‌های عزیز.

و میوه‌های مقدس؟ آنسان که از باغ‌های اساطیری فرود آمده باشند؟

نه!

اوجی مست دانه‌های کشیده‌ی انگور است، مست می‌انگوری هم نیست. زیباترین انگشتان را اما خدا به شاعر ما داده است تا در باغ‌های شیراز، میوه‌ها را یکی یکی از شاخه‌ها تهی کند. و میوه‌ها همه از چشم و دست می‌گذرند، و از تناول محض:

چه انگورهایی، بلند و کشیده
نشستیم و با اشتهایی که اوج عطش بود، خوردیم و خوردیم
چه انگورهایی، خنک بود، شیرین
رسیده! رسیده! (ص ۲۴۰)

اوجی، شاعرِ «آنِ» صداهاست، و صداها همه از باغ، برگ، از پر و بال پرندگان، از گلوی چکاوک، از سمت و سوی سهره و گنجشک‌های سحرگاهی می‌آید. و صدا، سرگردان دالان‌های درون نیست؛ و صدا در فراق نیمه‌ی سیبی نیست که تا ابد چشم انتظار آمدنش باشی؛ و نیمه تمام بمانی بر سرِ شاخی و یا که پشتِ پنجره‌ای که رو به خواب‌های اساطیری گشوده می‌شود.

و «آنِ» صدا و «آنِ» سطوح صدا، و این دقایق ممتاز، از قاره‌های کشف ناشده‌ی ارواحی سرگردان نمی‌تراود، و این سکوت موجه میان تصاویر، و این «شکل متین حرف زدن» که خاص شاعر شیرازی‌ست، تأثری تصویری را بر ما عرضه می‌دارد؛ هر چند با لذات نامنتظر همچنان فاصله می‌گیریم:

دَم غروب در اینجا همیشه مرغی هست
که چهچهی بزند یاد نوبهاران را

مجال ماست همین لحظه‌ها که می‌گذرد تلخ
چه در خزان و چه سرما

دم غروب همیشه در اینجا همیشه مرغی هست
دم غروب در اینجا.

(ص ۳۰۱)

شعر اوجی، خلاصه و خیال‌انگیز است. ایجاز در کار او تقطیر حساب شده‌ی وفور کلمات خداست. ایجاز تماشا، ایجاز چیدن، دیدن، ایجاز سفری زیبا در سطوح اشیا، ایجاز آواز پرندگانی که در افقی آشنا می‌چرخند، ایجاز نوبرانه‌ی اشکال و تصاویری که ترنم درون شاعر را تبیین می‌کند و، ایجاز تأثرنگاری، ایجاز بیقراری ـ نه بیقراری دریا که قاب جهان را به یکسو می‌افکند ـ نه بیقراری تصویر رو به رو که آینه را می‌شکند، ریز ریز می‌کند، قدم به کوچه بن‌بست می‌نهد، مست می‌کند، سر از کجاها و ناکجاها در می‌آورد.

ایجاز در کار اوجی خلاصه‌ی رؤیایی آتش گرفته نیست، تا شاعر را «بی‌نطق و بی‌زبان» کند. ایجاز تأمل هوشمندانه‌ی شاعر است بر انبوهی اشیا و پدیده‌ها و به گزینی آن‌ها. گزینشی معقول که تهوری مجنونانه را تاب نمی‌آورد. نادر و یگانه و منضبط. اما کجاست سرکشی روح و طوفان درون، تا ایجاز؛ سنگی منّور بر دهانه‌ی آتشفشانی ناپیدا باشد؟

هر چه هست خلاصه‌گویی اوجی، اخطار به وجهی از شعر امروز ایران است که از فرط پرگویی گوش فلک را کر کرده است:

در زیر این بلند
ما شرقیان هماره سرودی سروده‌ایم
با تیغ بر گلوگاه
در نوبت پگاه

«بر سبزه‌های خاک
پروانه‌ایم ما
با طول عمر خویش
کوتاه، مثل آه»
(ص ۲۸۰)

خدا نعمت‌های زیادی را به شاعر ما داده است: «آن»؛ هر چند نه حافظانه، ایجاز؛ هر چند نه با شورش و سرکشی، ساخت؛ هر چند با تمهیداتی قابل پیش‌بینی، و دانستگی؛ تا آنجا که ساخت، شور و شوق شاعرانه‌ی اوجی را متشکل می‌کند. دانستگی: که ساخت چیست و چگونه بدان دست می‌یابی، و دانستگی؛ که شورش درون نیست، کوشش برون است و اوجی باید این نعمات خدادادی را پاس دارد و شکر گزار خدا باشد، که آنچه از این کوزه‌ها می‌تراود اکسیر جوانی شعر او می‌شود ـ شعر جوان ـ جوانی معقول که جای خود را به ادب در مجلس بزرگان می‌داند و آداب معاشرت را از آفریدگار خود ـ شاعر ـ به خوبی آموخته است.

جنون و ندانستگی؟

ارزانی عاشقانی باد که شوریدگی را از مجانین می‌آموزند، و ایجاز؛ نیازمند آنان است. و نیاز، «ندانسنگی» است و ندانستگی، دانش آنان است. آنان «نمی‌دانند»، تا بدانند که شعر چگونه می‌آید، فرود و فراز «فرم» می‌گیرد.

و اوجی «می‌داند» که چگونه باید شاعر باشد. اوجی داناست و دانایی یکپارچه می‌کند آدم را و «یگانه»؛ تا از هیچ موهبتی بی‌تصیب نمانی. آدم دانا تخطی نمی‌کند؛ خط و خطوط روشنی دارد، بی‌احتیاط نیست، از درون خویش سبقت نمی‌گیرد، سرقت نمی‌کند و محبوب همه‌ی محلات و مجلات است. تا کور شود و بترکد چشم حسود.

و اوجی داناست و زیباست، چرا که «می‌داند» و «می‌تواند»:

ـ وقتی در آب و آینه چشمت بهار شد

و طرقه از گلوی من آواز برکشید
دانستم عشق نیز بهانه‌ست

ـ تا من به دام شعر درافتم،
دانستم عشق نیز بهانه‌ست.

(ص ۲۸۳)

چقدر «آه» می‌کشد این شاعر!

آه
ـ تا با تو چهچهی بزنم
این
منم (ص ۱۷۴)
ـ چه خواند او مگر، *آه*
بجز داستان سیاووش؟ (ص ۱۹۹)
ـ من اگر تو بودم *آه*
بی‌نیاز بودم از لباس

(ص ۲۵۶ و نگاه کنید به صفحات ۲۸۶، ۲۹۲، ۲۹۳، ۳۲۰ و...)

گم کرده‌ای دارد آیا ـ کمبود هجا، ریتم، صدا ـ که جور بی‌وفایی وزن می‌نامندش؟

یا چوپاسی از عمر می‌گذرد، عادت به امتیاز بدل می‌شود؟

پهنه‌ی زبان اما پر از شگفتی و ابداع است و شعر، انواع بازی‌های کلامی را برمی‌تابد.

تا ما همچنان بر بالش عادت‌هایمان سر می‌نهیم و وحدت صوری شعر را با اتکاء بر کمیت‌ها فراهم‌آوریم؛ پیام‌آوران جوان، خطی ـ هرچند ناقص و گنگ ـ بر ما عرضه می‌دارند که خواندن آن هنر و جوهری خاص می‌طلبد.

و ما از این پس شاعرانی بی‌فردا خواهیم ماند؟

اگر اوجی درد وزن را بدین گونه ـ با آه کشیدن ـ التیام می‌بخشد، پس چرا؟

ـ و باران شروع شد (ص ۲۴۰)

ـ و کلاغان خبرچین از سفر برگشته‌اند با غارغاری گنگ در منقار (ص ۲۵۰)

و اوجی در محاصره‌ی وزن غالباً شعری به دور از شایبه‌ی وزن می‌نویسد. و وزن در کار او مطالعه‌ی احوال موسیقایی کلمات است. مصرع‌ها که گاه آذرخش می‌شوند، و تصاویر و تداعی‌ها که با اشاره‌ی وزن برمی‌افروزند، در کنار «دانستگی» از دست و دل منضبط شاعر می‌گویند. و انضباط، قدم زدن موزونی است در کنار درخت، در جوار پرنده و در حصار جذبه‌ی تصویر: پرتقال، سیب و انگورهای رسیده. و انضباط شورش نیست، کوششی است معقولانه، و آدم عاقل، عاقبت‌اندیش است.

عافیت اندیش؟...

وزن در کار اوجی تجاوز به مطلق‌ها نیست، بلکه قلمروهای ممکن و مجاز را به دقت و ظرافت می‌پیماید تا شعر، از نثر سخنوری و گفتارهای ادیبانه فاصله گیرد و در موجزترین وجه خود، چیزی وصف ناپذیر را بیان کند:

ـ چه شوم است و دلگیر
غروبی که از مخمل است و بنفشه... (ص ۲۶۸)

و اینک شعر «چه آواز سبزی»:

کلاغی گذر کرد
کلاغی دگر نیز
چه آواز سبزی؟
دو گنجشک بر شانه‌ی من
چه آواز سبزی!: ـ

سبد را گرفتیم
سبد را که بر آب می‌رفت
و مُهر از سرش برگرفتیم
چه انگورهایی بلند و کشیده!
نشستیم و در سایه با اشتهایی که اوج عطش بود، خوردیم و خوردیم؛
چه انگورهایی خنک بود، شیرین!
رسیده! رسیده!

و ناگاه
چو آبی که بر ذات آتش بریزند
بخار از سر و پیکر ما رها شد.
چه سرمستیی آه...
(نه من ماند و نه ما)
و از شانه‌هایم در این وقت خوش بود
که رویید آن تاجبرگ قدیمی.
و از انتهای افق قوس سرخی برآمد
نه خورشید بود آن
و نه ماه.
چه بود آن؟
و باران شروع شد...
من آن آتش تشنه دیگر نبودم
من از خاک بودم من از خاک، از ریشه‌ی خاک.
و در زیر باران
سراپا برهنه

درختی پر از برگ بودم
که در رقص جادوییش بود
و بر شاخه‌هایش دو گنجشک

چه آواز سبزی!...

د ـ اشاره به موج سوم در شعر امروز

طرح مسأله بدین شکل ـ «موج سوم در شعر معاصر ایران»[1] ـ این تصور را پیش می‌آورد که صحبت از سبک، شیوه و جریان شعری خاصی ـ مثبت. یا منفی ـ در میان است سبک و جریاناتی نظیر دادائیسم، سوررئالیسم و... در اروپا و یا شعر حجم، موج نو و شعر ناب در ایران.

اما به دلایل زیر موج سوم فاقد خطوط و ویژگی‌های مشخصی است.

الف:

موج سوم براساس کدام مبدأ تاریخی؟

«انقلاب و پس از آن جنگ، نگاهی تازه به شعر و شاعر بخشید و موج سوم را به راه افتاده...[2]».

۱ـ نگاه کنید: «دنیای سخن»، شماره‌های ۱۵ ـ ۱۶ (دی و بهمن ماه ۱۳۶۶).

۲ـ مطالبی که در گیومه نازک نشان داده شده از دو مقاله‌ی دوستم فرامرز سلیمانی که در دنیای سخن آمده گرفته شده.

به نظر می‌رسد که موج سوم نقطه‌ی زمانی مشخصی را انگیزه وعلت مادی حرکت خود قرار می‌دهد و به عبارت دیگر، تحولات شعری مبدأ و ملاک تاریخی موج سوم قرار نمی‌گیرد. بنابراین دو موج دیگر ـ موج اول و دوم ـ با همین موازین، قابل تصورند.

«تا آغاز کار شاعری نیما هنوز موجی به راه نیفتاده بود. نیما در این دوران بیداری قراردادهای کهن را زیر و رو کرد و با نگاهی تازه به هستی و جهان، شعر بلند «افسانه» را نوشت و شاگردانش این موج تازه را که موج اول شعر معاصر است پی گرفتند».

«آنگاه در دهه ۴۰ و ۵۰ شور شعر تمامی شعر امروز ایران را فراگرفت و موج دوم شعر امروز، آشوبی تازه به پا کرد».

با مبدأ تاریخیی که برای موج سوم در نظر گرفته می‌شود چرا انقلاب مشروطیت که پیش زمینه‌های زبانی و محتوایی شعر جدیدی را عرضه می‌کند، موج اول شمرده نشود؟

و اگر موج دوم در دهه‌ی ۴۰ و ۵۰ به راه می‌افتد به اعتبار کدام مبدأ تاریخی است؟ اصلاحات ارضی؟ چرا مثلاً از شهریور ۲۰ به بعد که به هر حال جامعه‌ی ادبی ایران خاموش هم ننشسته به عنوان آغاز یک موج مطرح نشود؟ یا اینکه چرا پس از سال ۳۲ که شعر لحنی اجتماعی‌تر می‌یابد برای خودش موجی نباشد؟ از اینها که بگذریم در برخورد با این سه موج، گاه تحول شعری و گاهی تحولات اجتماعی مبنای کار قرار می‌گیرد و این تا حدود بحث موج سوم را از همین زاویه نیز مغشوش می‌سازد.

ب ـ موج سوم با کدام مشخصات؟

«شعر موج سوم شعر لحظه‌ها، شعر برداشت و شعر ایجاز است و (شاعران موج سوم) شاعران لحظه‌ها یا حتا فاصله کوتاه میان لحظه‌هایند».

ظاهراً موج سوم به این دلیل که ظاهراً فرزندان جنگ و انقلابند، در فاصله‌ی کوتاه میان لحظه‌ها، شعرهای فوری و شعر ایجاز می‌سرایند. یعنی شور و شتابی

تاریخی بدانها فرصت پرداختن به شعری از نوع دیگر را نمی‌دهد.

آنچه در این مورد به ذهن می‌آید این است که ایجاز، به عنوان یک ساز و کار شعری در طول تاریخ ادبیات ایران عملکرد مشخصی داشته است. ایجاز منحصر به موج سوم نمی‌شود و مشخصه‌ای برای این موج به حساب نمی‌آید. شاعران کلاسیک نیز از شعر موجز بی‌خبر نبوده‌اند:

برآمد یوسفی نارنج در دست
ترنج مه زلیخاوار بشکست

یا

«هزاران نرگس از چرخ جهانگرد
فرو شد تا برآمد یک گل زرد[1]

مراحل مختلف شعر امروز ایران نیز شواهد بسیاری را به ما عرضه می‌کنند. علاوه بر این هر شعر کوتاهی شعر ایجاز نیست. غالب نمونه‌های عرضه شده در مبحث شعر ایجاز موج سوم، شعرهای موجزی نیستند، هر چند ممکن است جاذبه‌های دیگری داشته باشند. مثلاً سپانلو شاعری است که ذهن و زبان خاص خودش را دارد اما زیر این عنوان نمی‌گنجد. جواد مجابی، محمد مختاری و شمس لنگرودی نیز همین طور. منظور این است که این شاعران، شعر پرشتاب میان لحظه‌ها را نمی‌سرایند و از این بابت مرتکب کار خلاقی هم نمی‌شوند. و در بعضی موارد اینان: ـ سپانلو و... کارشان چیز دیگری است. منظومه می‌نویسند. البته می‌توان و باید هم در منظومه‌سرایی از ایجاز مدد گرفت اما به هر حال منظومه، شعر فوریت‌ها نیست. بلکه حاصل تأملی ژرف بر لحظات گذشته و حال و آینده است.

«همراه شاعران موج سوم به منظومه پردازان نیز باید پرداخت. شعر ایجاز موجزدیت شعر بلند را انکار نمی‌کند... در این منظومه‌ها نیز همچنان شتاب زندگی و هستی، جوش و خروش

۱ـ هر دو بیت از نظامی گنجوی است.

انقلاب و جنگ و هراس و دلهره آنها را می‌توان دید».

اگر چنین منظومه‌هایی وجود داشته باشد، ایجاز موجود در آنها الزاماً ایجاز حاکم بر شعر موج سوم نخواهد بود. چرا که کوتاهی و فوریت فرضی شعر موج سوم باید تابع قانون‌مندی اجتماعی خاصی باشد که در نتیجه شعری مثلاً «هایکو»وار به دست دهد. یا نظیر شعر جوزپه اونگارتی و دیگر حضرات منظومه و منظومه‌سرایی نیز فرایند لحظات تاریخی مشخصی است.

این تضاد ـ شعر کوتاه بین لحظه‌ها و منظومه‌سرایی ـ را با توجه به فرایند تاریخی‌شان و تعریفی که از شعر کوتاه موج سوم به عمل آمده چگونه می‌توان با هم آشتی داد؟

«(شعر موج سوم) شعر راستین این دوران که تکرار و کپی برداری نمی‌تواند باشد».

فکر می‌کنم درست نباشد که جواز شاعری افراد را به این سرعت صادر کنیم. معنی دیگر این عبارت این است که بعضی از نمونه‌های ارائه شده هنوز به سطح پاره‌ای از یک شعر خوب نرسیده‌اند و حقیقت این است که برخی از همین نمونه‌ها محض تشویق سرایندگان آنها برای نخستین بار به چاپ می‌رسند و ما هر چند مهربان می‌باشیم ـ که در این مورد لازم نیست ـ نمی‌توانیم سرایندگان آنها را ـ *«شاعران راستین و مانای شعر انقلاب»* بدانیم. پرهیز از کپی‌برداری و تکرار نمی‌تواند سیمای شعر موج سوم را به خوبی ترسیم کند، ضمن این که بعضی از نمونه‌های ارائه شده بافتی متداول و روزمره دارند.

«شعر موج سوم در نگاهی تند و تصویری در دمی در خود تمام می‌شود». بعضی از نمونه‌های عرضه شده به ویژه از دو شعر محمد مختاری خلاف این را نشان می‌دهد. این نمونه‌ها به دو شعر بلند (و یکی از آنها با طرحی حکایی) از این شاعر تعلق دارد که ضمن بهره‌گیری از فضایی تصویری، با تعریف بالا سازگاری ندارد و این از عیوب دو شعر مورد نظر محسوب نمی‌شود.

«اینان تازگی زندگی را جستجو می‌کنند».

بی‌شک شاعر خلاق باید زندگی را با زبانی نو و نیرومند بیان کند یا به عبارتی به کشف دوباره‌ی زندگی در ساختی زبانی اقدام ورزد. اما غالباً اقدام به عادت‌زدایی در شعر بدون توجه شاعر به علل بنیادی آن زبانی نو اما نه چندان اصیل به دنبال دارد و در بحث مورد نظر به نمونه‌هایی از این دست می‌توان اشاره کرد که در غالب این موارد نوآوری تکان دهنده و اعجاب انگیز نیست و گاهی نیز کمتر از نوآوری خبری است که شاعر تازگی زندگی را در آن جستجو کند.

«(در موج سوم) عشق است که اعتباری تازه بر انسان می‌افزاید و تن‌ها و جان‌هایکی می‌شود».

مفاهیم، مصداقی ابدی و ازلی ندارند بلکه در برخورد با شرایط مختلف می‌توان تلقی گوناگونی از آنها داشت. به تعبیری در موج سوم، عشق به انسان اعتباری تازه می‌بخشد، چرا که *«سازنده و آفریننده است و یاریگر شاعر در جهان ذهنی»* اما پرسش این است که عشق در کدام یک از مراحل شعر فارسی از شعر کلاسیک تا شعر امروز، عملکردی غیر از این داشته است؟ از بدویت عاشقانه‌ی شعرهای رودکی تا دنیای ژرف و شگرف غزل حافظ و تا قلمرو نثر فارسی که گاهی به یک معنی نوع شعر به حساب می‌آید: تذکرة الاولیای عطار و...

در واقع کدام خصلت بارز باعث می‌شود که عشق را از مشخصه‌های موج سوم بدانیم؟

و مرگ نیز که: *«در کمین نشسته است تا ذهن جوان شاعر امروز را بیازارد؟»*

عشق و مرگ، دلهره و هراس، رویا و خیال و... چرا و چگونه و به اعتبار کدام تحلیل، جریان موج سوم را از دیگر جریان شعری جدا می‌سازد؟ و آیا با این تعریف، شاعران معاصر در حوزه‌ی این موج قرار نمی‌گیرند؟ و اگر این شاعران به دلیل گرایش به مفاهیم مورد اشاره زیر یک عنوان ـ موج سوم ـ گرد می‌آیند، پس مبدا تاریخی‌این حرکت، چه نقشی در تعیین این موج می‌تواند داشته باشد؟

موجی که فرزند جنگ و انقلاب است باید در برخورد با مفاهیمی مثل عشق و

مرگ، سیمایی متمایز و مستقل از خود نشان دهد. و دلهره و هراس او نیز در ساخت زبانی و زیبایی‌شناختی شعرش جلوه و جلای دیگری داشته باشد. آیا عادت‌زدایی‌های سطحی، بار این توقع را به دوش می‌کشند؟ ضمن اینکه بعضی از شاعران به اصطلاح موج سوم، با توجه به شواهد عرضه شده در حال حاضر فقط تجربه‌ی شعری خود را دنبال می‌کنند و از آنان نباید توقع داشت که از تفکری مشخص برخوردار باشند. هر چند در اینجا «*شاعران مستقل و مانای شعر انقلاب*» به حساب آمده‌اند!

نکاتی دیگر:

«*این‌گونه شعر (شعر ایجاز موج سوم) را می‌توان میراث رباعی دانست، با همان ساختمان کاملی که در شکل و بیان دارد. یا در نگاهی گسترده‌تر می‌تواند میراث شعر مدیترانه‌ای باشد که به ویژه در شعرهای* جوزپه اونگارتی و خوان خیمه‌نز *اسپانیایی یا* جورج سفریس *یونانی دیده می‌شود. این گونه شعرها در هایکو و دیگر شعر ژاپنی فراوان نظیر دارد...*»

شعر نیمایی به دلیل محورهای مشخص سنتی آن که متحول شده و به جهت عصاره‌ی مکانیسم تجارب شعر گذشته که به حوزه‌ی آن منتقل گردیده از جهاتی میراث شعر سنتی است. اما این که این شعرها- تند و تصویری!- میراث رباعی باشد، قدری جای تردید است. رباعی در شکل سنتی آن غالباً ضرب آهنگ محتوایی غافلگیر کننده‌ای دارد، یعنی همان حرف آخر که در مصرع پایانی به ناگهان می‌ترکد (ریتم تند محتوایی). تنها شباهت کمّی آن باقی می‌ماند که البته کمیت رباعی، همیشه به معنی رعایت ایجاز نیست. یعنی این کمیت، رباعی را به هایکو ژاپنی تبدیل نمی‌کند، بلکه به لحاظ ایجاز، نه به دلایل محتوایی، با آن شباهت زودگذری دارد. این شباهت که بین ایجاز موج سوم و رباعی تا حدی قابل لمس است.به گمانم تعاریف و ملاک دیگری باید داشته باشد. و وقتی صحبت از شعر مدیترانه‌ای می‌شود (که موج سوم، ایجاز را از آنجا به ارث برده است) باید

این ملاک مطرح شوند. از طرفی کدام محورهای مشترک و ناگزیر مادی ـ فرهنگی این ادعا را به ثبوت می‌رساند و اصولاً چرا رباعی جدید بعد از انقلاب را که بیشترشان تند و تصویری‌اند، میراث شعر مدیترانه‌ای نمی‌دانیم؟ یا دوبیتی که با زبان و ساختی تازه به وسیله‌ی شاعران معاصر سروده شده میراث شعر مدیترانه‌ای شد؟ با توجه به این که فضای تصویری بعضی از این دو بیتی‌ها، واقعیات معاصر را نیز در حد ممکنی نشان می‌دهد و از تند و تصویرهای موج سوم چیزی کم ندارند! فقط نکته‌ای که می‌ماند این است که تند و تصویرهای موج سوم می‌توانند بر بستر تجارب شعر مدیترانه‌ای گذری داشته باشند که آن هم چیزی را به عنوان مشخصه‌ی این موج حل نمی‌کند.

«نشریات پس از انقلاب... بینش و اندیشه‌ی عصبی و تند شاعر به نوعی آرامش و فرانگری و... کشاندند».

نشریات می‌توانند محل عرضه‌ی بینش آرام و یا اندیشه‌ی عصبی شاعران باشند و در مقاطعی تأثیرگذاری آنها نیر بر بعضی هنرمندان انکارناپذیر است. اما در حقیقت این شرایط اجتماعی ـ سیاسی بعد از انقلاب بود که شاعران به تأمل بیشتر و... وامی داشت و نه نشریات که هر کدام ساز خاص و جداگانه‌ای را به صدا در می‌آوردند.

شاید بسیاری از این شاعران هنوز فرصت چاپ و عرضه داشت آثار خود را نیافته‌اند... اما می‌توان انتظار داشت هنر شخصی آنان که نام پرشکوه شعر برخود دارد... از پس سال‌ها تبلور یابد

پیشداوری از این دست هر چند با حسن نیت توأم باشد، ملاک تشخیص موج سوم را در دسترس ما قرار نمی‌دهد ومعنی دیگرش این است که طرح این مبحث ـ موج سوم ـ قدری عجولانه صورت گرفته است.

«انکار شعر معاصر و ثابت نگاهداشتن (؟) دید و شناخت در دهه‌ی چهل و پیش از آن (دهه‌ی چهل ـ پنجاه به عنوان موج دوم شعر معاصر مطرح شده) *جعل تاریخ ادبیات*

(معاصر؟) است و دل نسپردن به موج شعر و ادبیات، مقاومتی در برابر ارتباط عاطفی و عرفانی (؟) با شعر و شاعر و گم گشتن و گمراه شدن (؟)».

طرح مطالب بدین‌گونه و کم التفاتی به کارکرد اصلی واژه‌ها و عبارات، بر ابهام و پوشیدگی مبحث موج سوم می‌افزاید.

«جهان اقلیم شاعر است، از سینه و لبان او کلام می‌روید تا نام اشیا را بیابد و آشنای ناشناخته‌ها شود».

توضیح شاعرانه‌ی شعرهایی که به عنوان نمونه می‌آید بلاتکلیفی ما را از طرح مبحث موجود دو چندان می‌کند.

یاد آوری

به دلیل این که به تعبیری: *«هر دوره‌ی نه تنها اندیشه‌ی خاص خود بلکه اشکال هنری خاص خود دارد»* این پرسش مطرح می‌شود که شاعران موج سوم ـ فرزندان جنگ و انقلاب ـ در کدام حرکت ساختاری به مرکزیت فکری مشخصی وصل می‌شوند و از کدام حقیقت اجتماعی ـ سیاسی و یا فلسفی به دفاع برمی‌خیزند و کدام حقیقت هنری آنها را به شکل یک جریان، شیوه یا موج ـ موج سوم! متحد و قابل دفاع می‌سازد؟ ضمن این که می‌دانیم «تضادی میان حقیقت هنری و حقیقت زندگی وجود ندارد... حقیقت هنر، همان حقیقت زندگی است که به یاری وسایل و روش هنری به بیان درآمده است».

حتا بین شاعران شورشی سبک دادائیسم که زاییده‌ی شرایط مضطرب و بحرانی جنگ اول جهانی بودند یک اتفاق نظر وجود داشت: نفی جهان موجود! جهانی که طعمه‌ی شعله‌های جنگ بود.

این شاعران که ظاهراً نمای مضحکی در ادبیات اروپا داشتند بالاخره در یک جا به هم گره می‌خوردند. نقاشان جنگ نیز پیکاسو و... با خصوصیاتی دیگر، در شیوه و عرضه‌ی آثار، جلوه‌ی متعینی داشتند. اما شاعران موج سوم در چه نقطه‌ای به هم می‌رسند که ناگزیری مادی این تلاقی راشان دهد؟ و ازآنجا که «عظمت هنری

یک جنبش خاص، همواره و به حق با عالی‌ترین پدیده‌های آن سنجیده می‌شود و فرآورده‌های متوسط آن به دست فراموشی سپرده می‌شود[۱]» باید پرسید عالی‌ترین پدیده‌های هنری موج سوم چیست و در کجاها باید جستجو شود؟

آیا جنگ و انقلاب و مفاهیم دیگری چون عشق و مرگ و... در ارتباط با همین مقولات تا چه حد ذهن و زبان شاعران موج سوم را دگرگون و متحول ساخته و آیا این خصوصیات به عنوان عالی‌ترین پدیده‌های هنری ایـن مـوج مـطرح است؟ پاسخ نباید حتماً منفی باشد اما اگر باید صبر کرد تا فرآورده‌های هنری موج سوم در آینده نشان داده شود پس طرح این مبحث پیش از لحظه‌ی تاریخی آن صورت گرفته است.

فقط اشاره به دو نکته باقی می‌ماند یکی این که طرح این مبحث ـ موج سوم! ـ و شواهدی که از اشعار این شاعران به میان می‌آید کم و بیش ویژگی شعری را فدا می‌کند که پیش از انقلاب اصطلاحاً «شعر ناب» نامگذاری شد.

دیگر اینکه گوشه‌هایی از تعاریف موج سوم، تا حدی بیانیه‌ی «شعری حجم» (شهریورماه ۱۳۵۰) را به یاد می‌آورد:

ـ *«(موج سوم) شعر لحظه‌ها، شعر برداشت و شعر ایجاز است».*

ـ *«شاعران لحظه‌ها، یا حتا فاصله‌ی کوتاه میان لحظه‌هایند».*

ـ *«شعری در نگاهی تند و تصویری که در دمی در خود تمام می‌شود».*

و اما از بیانیه‌ی شعر حجم: *«حجم‌گرایی آنهایی را گروه می‌کند که در ماوراء واقعیت به جستجوی دریافت مطلق و فوری و بی‌تسکین‌اند[۲]».*

شباهت‌های دیگر:

«طرح ایجاز نبایستی این شبهه را پیش آورد که شاعران موج سوم، تنها به یک برخـورد تکنیکی با شعر مشغولند، آنان این ابزار را برای طرح پدیده‌ها در شعرهایشان به کار می‌گیرند».

۱ـ لوکاچ، معنای رئالیسم معاصر.

۲ـ یدالله رؤیایی، بررسی کتاب، شماره‌ی ۴، شهریور ماه ۱۳۵۰.

نیز از بیانیه‌ی شعر حجم:

«شعر حجم، شعر حرف‌های قشنگ نیست، شعر کمال است».

«شاعر حجم‌گرا همیشه بر سر آن است که واقعیتی خلق کند ناب‌تر و شدیدتر از واقعیت روزانه و معمول».

این شباهت‌ها نیز مجموعاً رگه‌هایی از شعر به اصطلاح «ناب» را در تعریف موج سوم برجسته‌تر می‌کند، اما تعریف و کلاً مشخصه‌ها و خطوط اصلی موج سوم، همچنان محو و معلق باقی می‌ماند.

نمایه‌ی کتاب‌ها، مجله‌ها

درو، نصرت رحمانی، دنیای کتاب، ۱۳۵۰
دشنه در دیس، احمد شاملو، مروارید، ۱۳۵۶
دفترهای زمانه، دیدار و شناخت، م، امید، سال؟
دیدگاه‌های نقد ادبی، ولبوراسکات، تی.اس.الیوت، فریبرز سعادت، امیرکبیر، ۱۳۴۸
راهنمای نظریه ادبی، رامان سلدن، عباس مخبر، طرح نو، چاپ اول، ۱۳۷۲
روانشناسی و دین، کارل گوستاویونگ، فوأد روحانی، شرکت سهامی کتاب‌های جیبی، ۱۳۵۲
زمستان، مهدی اخوان ثالث، انتشارات مروارید، ۱۳۳۵
زندگی در دنیای متن، پل ریکور، بابک احمدی، نشر مرکز، ۱۳۷۳
زنده رود، شماره‌ی یک، پاییز ۱۳۷۱
زیبایی شناسی علمی، آونرزیس، فریدون شایان، انتشارات بامداد، ۱۳۶۳
ساختار و تأویل متن (۲ جلد)، بابک احمدی، نشر مرکز، چاپ اول، ۱۳۷۰
ساعت امید، محمدعلی سپانلو، پیک فرهنگ، ۱۳۶۸
سبک شناسی ساختاری، دکتر محمّد تقی غیاثی، انتشارات شعله‌ی اندیشه، ۱۳۶۸
سد و بازوان، طاهره صفارزاده، انتشارات زمان، ۱۳۵۰
سرزمین هرز، تی.اس.الیوت، بهمن شعله‌ور، آرش، شماره‌ی ۲، ۱۳۴۳
سرگشتگی نشانه‌ها، بودیار، لیوتار و... گزینش و ویرایش مانی حقیقی، نشر مرکز، ۱۳۷۴
سرود اعتراض، پابلو نرودا، فرامرز سلیمانی، دماوند، ۱۳۶۲
شب، مانا، شب، محمد حقوقی، نگاه، ۱۳۷۰
شرقی‌ها، محمد حقوقی، کتاب زمان، ۱۳۵۱
شعر دیگر، مهر ماه ۱۳۴۷
شعر نو از آغاز تا امروز (۲ جلد)، محمد حقوقی، ۱۳۷۱
شعر و شاعران، محمد حقوقی، نگاه، ۱۳۶۸
شکفتن در مه، احمد شاملو، انتشارات زمان، ۱۳۴۹
شمشیر معشوقه‌ی قلم، نصرت رحمانی، انتشارات بزرگمهر، چاپ اول، ۱۳۶۸
شیوه‌های نقد ادبی، دیوید ویچز، غلامحسین یوسفی، محمدتقی صدقیانی، انتشارات محمدعلی علمی ۱۳۶۶
صور و اسباب شعر امروز ایران، اسماعیل نوری علاء، بامداد، ۱۳۴۸
عطا و لقای نیما یوشیج، مهدی اخوان ثالث، انتشارات دماوند، ۱۳۶۱
فرهنگ نو در آمریکای لاتین، جین فرانکو، مهین دانشور، امیرکبیر، ۱۳۶۱
قافیه در بادگم شده، است، احمدرضا احمدی، پاژنگ، ۱۳۶۹
قصیده بلند باد، م.آزاد، انتشارات مروارید، ۱۳۴۵
ققنوس در باران، نیل، ۱۳۴۵
کار نویسنده، ترجمه احمد اخوت، نشر فردا، ۱۳۷۱
کتاب آینه، گردآورنده: ابراهیم زال‌زاده، سازمان انتشاراتی و فرهنگی ابتکار

کتاب شعر، زیر نظر محمود نیکبخت، اصفهان، بهار ۱۳۷۱
کلیات شمس تبریزی، تصحیح و حواشی م. درویش، انتشارات مشعل
کودکان آب و گل، اوکتاویوپاز، احمد میرعلایی، کتاب آزاد، ۱۳۶۱
کویر، نصرت رحمانی، گوتنبرگ، ۱۳۴۶
گریزهای ناگزیر، محمد حقوقی، کتاب زمان، ۱۳۵۷
گزینه‌ی اشعار، احمد شاملو، مروارید، ۱۳۷۲
گزینه‌ی اشعار، اسماعیل خویی، نشر سپهر، چاپ دوم، ۱۳۵۷
گندم و گیلاس، منوچهر آتشی، نشر قطره، ۱۳۷۰
لبریخته‌ها، یداله رؤیایی، انتشارات انجمن فارسی (پاریس) ۱۳۶۹
مجله‌ی دنیای سخن، شماره‌ی ۴۲، تیرماه، ۱۳۷۰
مجله‌ی مفید، شماره‌ی ۵ شهریور ۱۳۶۶
مجموعه آثار نیما یوشیج (دفتر اول شعر) نشر ناشر، ۱۳۶۴
مشکل نیما یوشیج، جلال آل احمد، چاپ مشعل، ۱۳۴۵
مکتب شمس، سید ابوالقاسم انجوی شیرازی، نشر علم، چاپ دوم، تاریخ انتشار؟
معنی زیبایی‌شناسی، اریک نیوتن، پرویز مرزبان، انتشارات علمی، سال؟
معیارالاشعار، خواجه نصیرالدین طوسی، دکتر جلیل، نشر جامی، ۱۳۶۹
نامه‌های نیما یوشیج، به کوشش سیروس طاهباز، نشر آبی، ۱۳۶۳
نخستین کنگره‌ی نویسندگان ایران چاپ، ۱۳۵۷
نقاشی نوین، احسان یارشاطر، جلد دوم، مؤسسه انتشاراتی امیرکبیر، ۱۳۵۶
نظرها و جدل‌ها، اوژن یونسکو، مصطفی قریب، انتشارات بزرگمهر، ۱۳۷۰
نقد تفسیری رولان بارت، محمدتقی غیائی، انتشارات بزرگمهر، چاپ دوم، ۱۳۶۸
نیما یوشیج (نقد و بررسی)، عبدالعلی دستغیب، انتشارات پازند، چاپ دوم، ۱۳۵۴
هزار پله به دریا مانده‌است، احمدرضا احمدی، نقره، ۱۳۶۴
هشت کتاب، سهراب سپهری، ناشر کتابخانه طهوری، چاپ اول، ۱۳۵۵
هفت چهره، نادر نادرپور، ویرجینا لابریولا کاروزو، با همکاری بیژن هوشیدری، سازمان کتاب‌های جیبی، ۱۳۵۳
هلاک عقل به وقت اندیشیدن، یداله رؤیایی، انتشارات مروارید
هنر رمان، میلان کوندرا، پرویز همایون‌پور، نشر گفتار، ۱۳۶۷
هوای تازه، احمد شاملو، انتشارات نیل، ۱۳۶۶

نمایه‌ی نام‌ها[1]

---

۱ - اسامی به گونه‌ای که در متن آمده (نه لزوماً به ترتیب نام خانوادگی،نام) در اینجا نقل شده است.

از علی ـ بابا چاهی
منتشر شده:

۱ـ در بی‌تکیه‌گاهی (مجموعه‌ی شعر) ۱۳۴۶، پخش از زمان

۲ـ جهان و روشنایی‌های غمناک (مجموعه‌ی شعر) ۱۳۴۹، پخش از زمان

۳ـ از نسل آفتاب (مجموعه‌ی شعر) ۱۳۵۳، مهرداد / رز

۴ـ صدای شن (گزیده‌ی شعر) ۱۳۵۶، ابن سینا / تبریز

۵ـ چه کسی درِ قفس را باز کرد؟ (شعرِ کودک) ۱۳۵۶، ابن سینا / تبریز

۶ـ سوغات بهار (شعر کودک)، ۱۳۵۶، ابن سینا / تبریز

۷ـ از خاکمان آفتاب برمی‌آید (مجموعه‌ی شعر) ۱۳۶۰، بهنام / تبریز

۸ـ آوای دریا مردان (مجموعه‌ی شعر) ۱۳۶۸، عصر جدید

۹ـ شروه سرایی در جنوب ایران (بررسی و تحقیق) ۱۳۶۹، اقبال لاهوری

۱۰ـ گزینه‌ی اشعار (چاپ اول) ۱۳۶۹، ویس

۱۱ـ گزینه‌ی اشعار (چاپ دوم) ۱۳۷۲، دُرسا

۱۲ـ گزینه‌ی اشعار منوچهر شیبانی (گزینش و بررسی) ۱۳۷۳، مروارید

۱۳ـ نم نم بارانم (مجموعه شعر) ۱۳۷۵، دارینوش

۱۴ـ منزل‌های دریا بی‌نشان است (مجموعه شعر) ۱۳۷۶، تکاپو

۱۵ـ گزاره‌های منفرد (جلد اوّل) بررسی انتقادی شعر امروز ۱۳۷۷، انتشارات نارنج

منتشر می شود:

۱ـ گزاره های منفرد (جلد دوم / بررسی شعر جوان)

۲ـ... (زندگی و شعر فریدون توللی)

Separate Articles

A Critical Study of the Contemporary Persian Poetry

Ali Babachahi

Publisher :
Narange Art & Cultural Publications



انتشارات فرهنگی ـ هنری نارنج

تلفن مرکز پخش : ۶۴۲۳۷۹۶

شابک : ۸ ـ ۲۲ ـ ۶۳۷۲ ـ ۹۶۴
ISBN : 964 - 6372 - 22 - 8

بها: ۱۴۰۰ تومان